TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

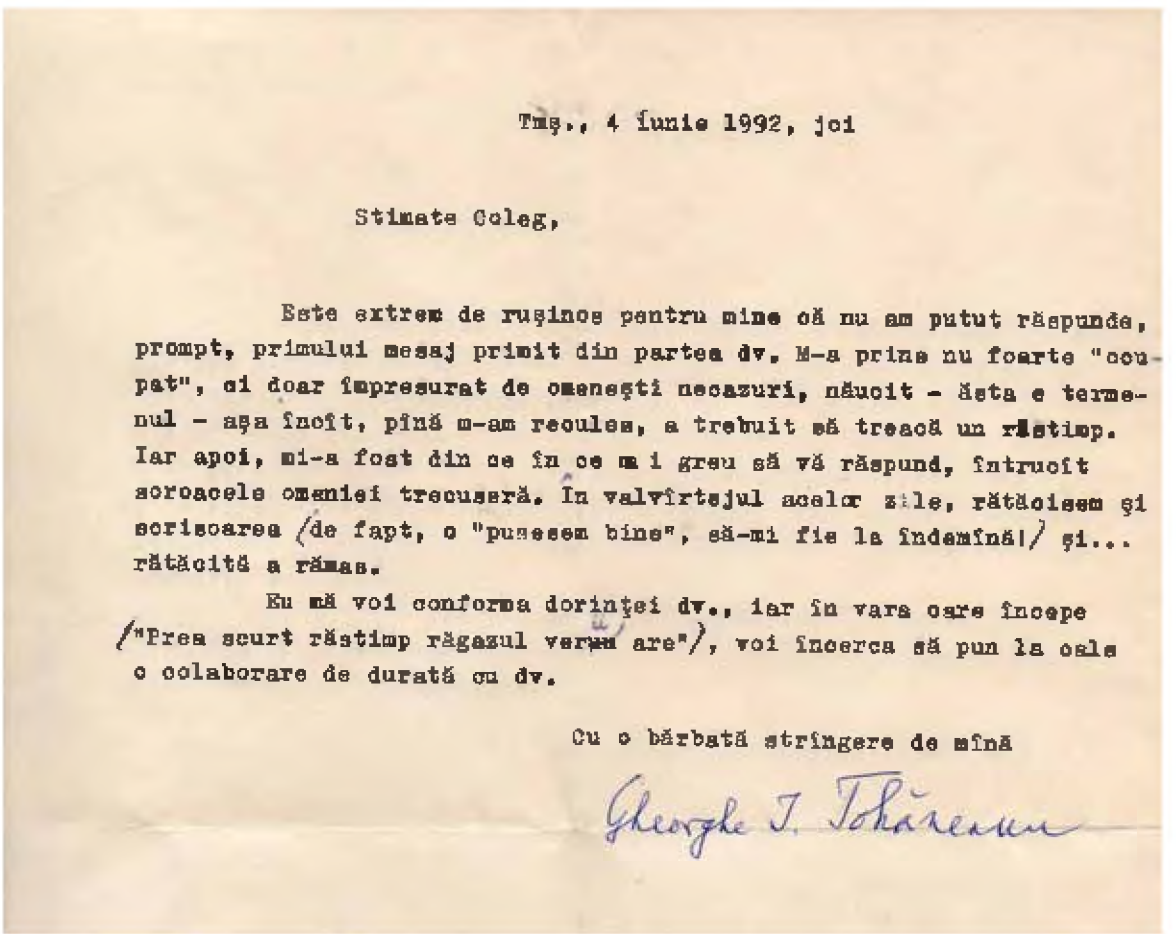
Pe copertă:
Mira Marincaș
Libertate II - detaliu (2021)
fotografie digitală, 40 x 50 cm

document literar

Scrisori de la contemporanii mei (I)

G.I. Tohăneanu

Ilie Rad



Tmș., 4 iunie 1992, joi

Stimate Coleg,

Este extrem de ruşinos pentru mine că nu am putut răspunde, prompt, primului mesaj primit din partea dv. M-a prins nu foarte "ocupat", ci doar împresurat de omeneşti necazuri, năucit - ăsta e termenul - aşa încît, pînă m-am reculeas, a trebuit să treacă un răstimp. Iar apoi, mi-a fost din ce în ce mai greu să vă răspund, întrucît scrisoarea (de fapt, o "pusesem bine", să-mi fie la îndemînă!) şi... rătăcită a rămas.

Eu mă voi conforma dorinţei dv., iar în vara care începe ("Prea scurt răstimp răgazul verii are"), voi încerca să pun la cale o colaborare de durată cu dv.

Cu o bărbată strîngere de mînă

Gheorghe I. Tohăneanu

La terminarea Facultății de Filologie, în 1979, am fost repartizat la două școli generale din Timișoara. Aflând de această repartiție, acad. Iorgu Iordan, cu care mă cunoscusem înainte și făcusem un amplu interviu, publicat în revista *Echinox*, ca să nu mai vorbesc de scrisorile pe care le schimbaserăm (publicate ulterior în volumul Ilie Rad, Întâlnirile mele cu Iorgu Iordan. Scrisori și interviuri. Ediție îngrijită, prefață, notă asupra ediției, note și comentarii, indice de nume de Ilie Rad. Cu un *Argument* de acad. Marius Sala, vicepreședinte al Academiei Române, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2011), mi-a spus că, dacă am vreo problemă la Timișoara, pot să apelez, în numele domniei sale, la profesorul G. I. Tohăneanu (1925-2008).

Mie, ca filolog, numele profesorului timișorean îmi era foarte cunoscut, fiindcă lucrările sale de stilistică, apărute până atunci (1982), erau aproape obligatorii la cursurile și seminariile noastre: *Studii de stilistică eminesciană*, Editura Științifică, București, 1965; *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Editura Științifică, București, 1969; *Expresia artistică eminesciană*, Editura Facla, Timișoara, 1975; *Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică și versificație*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976; *O seamă de cuvinte românești* (în colab. cu Teodor Bulza), Editura Facla, Timișoara, 1976; *Arta evocării la Sadoveanu*, Editura Facla, Timișoara, 1979.

Acad. Iorgu Iordan îl aprecia foarte mult pe profesorul G.I. Tohăneanu, pe care l-a și ajutat într-un moment greu al vieții savantului timișorean.

Merită să insist asupra acestui detaliu, pentru că el pune în lumină o trăsătură a personalității lui Iorgu Iordan – aceea de a-și ajuta semenii –, iar în al doilea rând, prin intermediul monseniorului Pierre Gardette, observăm ce mare bucurie îți poate produce șansa de a face un bine semenului tău. Iată un pasaj din cartea lui I. Funeriu, *G.I. Tohăneanu. Optimus Magister*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2017, p. 208-210:

"În 1972, la 47 de ani, vârsta deplinei maturități creatoare, profesorul [G. I. Tohăneanu] a suferit un accident ocular: *dezlipire de retină*, în termeni populari. A fost operat la Timișoara, fără succes. Era la un pas de a-și pierde vederea definitiv.

Informat despre acest accident, Iorgu Iordan află că în Franța, la Lyon, se fac operații de finețe, cu ajutorul noii tehnologii a laserului. Uzând de, încă, serioasa lui influență în mediile politice (fusese, o vreme, ambasadorul României la Moscova), obține pașaportul în timp record și o brumă de valută pentru profesorul bolnav, care reușește, astfel, să ajungă la celebra clinică oftalmologică din Lyon. Intervenția salutară a lui Iorgu Iordan continuă. Îi telefonează monseniorului Pierre Gardette[1], un lingvist de notorietate în lumea filologică europeană, rugându-l să-l viziteze la spital și să-l ajute în caz de nevoie. Acesta îl găsește, legat la ochi, pe profesorul nostru și, cum se întâmplă când se întâlnesc doi experți pasionați, vine vorba de «meseria» lor, în cazul acesta lingvistica. Cad amândoi de acord asupra faptului că toponimul *Lyon* e urmașul latinescului *Lugdunum*, numele castrului roman din antichitate. Dar, cu totul neașteptat, între cei doi apare și o dispută profesională. În focul discuției, francezul pronunța

Continuarea în pagina 8

Consideraţii generale asupra imaginativului poietic religios la popoarele primitive ariene (II)

Mircea Arman

Mircea Arman

Faptul că structura cosmică a pământului a precedat concepţia telurică a acestuia o dovedeşte *imaginativul poietic religios aprioric* primitiv, de unde s-a dezvoltat istoria şi originea credinţelor despre naşterea fiinţei umane. Pînă la a se ajunge la înţelegerea procesului fiziologic al naşterii, omul credea că maternitatea are loc datorită inserţiunii directe a copilului în pîntecele mamei. Această inserţiune se considera că este făcută sub forma foetusului care pînă atunci avusese o viaţă anterioară în diferite grote, peşteri, puţuri, crepături, pomi sau sub forma unui germen, a sufletului reîntrupat al strămoşului, etc. Prin urmare, se naşte ideea că omul nu intervine în creaţie, că părintele nu este tatăl copiilor decît, cel mult, în sens social şi nicidecum în cel biologic. Oamenii nu sunt legaţi între ei decît prin mame şi chiar şi această legătură nu este decît una „nestructurală", precară.

Legătura lor mai originară este cu acel *Umwelt*, fiind, în cel mai concret sens cu putinţă, *oamenii locului*. Ei credeau că au fost aduşi de diferite animale, (peşte, broască, crocodil, barză) credinţă păstrată sub formă de basm sau explicaţii cotidiene date copiilor la unele populaţii, pînă în ziua de azi.

Copiii astfel născuţi sunt legitimaţi de tată, care are doar acest simplu rol, printr-un ritual de adopţie. Ei aparţin locului (*Umwelt*), respectiv lumii înconjurătoare. Mama i-a găzduit doar în pîntece, desăvîrşindu-le forma umană. De aceea, în acest stadiu de dezvoltare al *imaginativul poietic religios aprioric* primitiv sentimentul solidarizării cu cosmosul în sensul lui *Umwelt* este predominant. Într-un anume sens, putem spune, fără teama de a greşi, *imaginativul poietic raţional aprioric* nu avea, încă, conştiinţa apartenenţei sale nemijlocite la specia biologică pe care o reprezenta. Viaţa lui era mai degrabă una pre-natală iar reprezentarea lui existenţială una „cosmic – maternă".

Lipsa unei paternităţi umane era compensată de solidaritatea sa cu locul şi forţele sale protectoare. Sentimentul creaţiei biologice lipsea cu desăvîrşire. Tatăl, legitimîndu-şi copii dintr-un mediu cosmic oarecare sau din „sufletele strămoşilor" nu avea fii sau fiice ci doar noi membri de familie, noi mîini de lucru şi de apărare sau agresiune. Legătura care se figura era mai degrabă una *per proximi*. Viaţa lui biologică se sfîrşea odată cu el, fără a mai continua în urmaşi aşa cum, mai tîrziu, arienii interpretau sentimentul de continuitate familială şi cultul morţilor, respectiv strămoşilor, aşa cum am arătat puţin mai înainte.

Pământul, în cele dintîi experienţe religioase şi mitice, era deci locul (*Umwelt*) care înconjura pe om (M. Eliade).

Valorificarea pământului ca element religios – teluric nu va avea loc decît mai tîrziu, probabil în ciclul păstoresc şi agricol, cu tot ceea ce va implica acest fapt: cult al strămoşilor, rituri mortuare, zeităţi familiale, credinţă în viaţa de după moarte. Pînă atunci, ceea ce am numit „divinităţi ale pământului", erau, în *imaginativul poietic aprioric* al omului din „timpul acela" mai mult divinităţi ale locului în sensul lui *Umwelt*.

Religia pământului, probabil cea mai veche dintre religiile cunoscute, este una dintre religiile cele mai prezente produse în *imaginativul poietic religios aprioric uman* de pretutindeni. Odată penetrată şi consolidată în structurile agricole această religie se va menţine timp de milenii, pînă în contemporaneitate. Coliva, spre exemplu, era cunoscută sub aceeaşi denumire încă din antichitatea grecească, care o moştenise de la culturile prehelenice preistorice.

Evoluţia ulterioară a cultelor agricole a făcut să apară tot mai clar ideea unei mari zeiţe a vegetaţiei şi recoltei, înlocuind-o treptat pe cea a Mamei Pământ sau *Potnia theron*.

În Grecia, Gaiei, sau Geei, i s-a substituit Demeter, dar în ciuda acestui fapt străbat în documente arhaice şi etnografice resturi ale unei culturi străvechi a Mamei-pământ. Vom da în cele ce urmează cîteva exemple în acest sens.

Albrecht Dietrich, într-o celebră carte, *Mutter Erde, ein Versuch über Volksreligion*[1] îşi axează cercetarea pe trei obiceiuri care se practicau încă în perioada antichităţii şi anume: a) aşezarea noului născut pe pământ; b) înhumarea copiilor de pînă la 2 ani spre deosebire de restul morţilor care depăşeau această vîrstă şi care erau arşi şi numai cenuşa lor era înhumată; c) aşezarea bolnavilor şi a celor agonici sau proaspăt morţi pe pământ.

În *De Civitate Dei*[2] Sfîntul Augustin menţionează, după Varron, numele unei zeităţi latine, anume *Levana*, cea care ridica noii născuţi de la pământ; *levat de terra*.

Dietrich aminteşte în legătură cu acest obicei un obicei practicat încă la începutul secolului trecut în Abruzzi, acela de a pune copilul, îmbăiat şi înfăşat imediat după naştere, pe pământ[3]. Acest ritual este întîlnit şi la germani, scandinavi, perşi, japonezi, etc. Copilul este ridicat de tată ca semn al recunoaşterii paternităţii. Ritul a fost interpretat de către Dietrich ca o închinare a copilului mamei Pământ, lui *Tellus Mater*, adevărata şi singura lui mamă.

Alţi savanţi, precum Goldmann sau Rose, interpretează acest rit ca fiind o modalitate de dobîndire a sufletului de către noul născut, suflet care venea de la Marea Mamă Pământ. În acelaşi fel, cu aceeaşi semnificaţie, mortul proaspăt este depus pe pământ, tocmai pentru ca *Tellus Mater* să-şi ia înapoi ceea ce dăduse la naştere, sufletul.

Acest rit este încă identificabil în comunităţile agricole din România, Serbia, Grecia, China, Australia, India, Paraguay, Brazilia şi probabil şi în alte locuri[4].

Ceea ce se deduce cu claritate este faptul că în *imaginativul poietic religios aprioric* străvechi pământul, indiferent de cultură sau loc, este văzut ca un izvor de forţe vitale, de suflete, de fecunditate în calitatea sa primordială de Pământ – mamă.

Am văzut că, în general, se credea că noii născuţi proveneau din diverse falii ale pământului dar şi din ape, pomi, stînci, fiind socotiţi astfel copii ai pământului, veniţi din pământ (Dietrich), ilustrînd astfel mitul naşterii omului din pământ la australieni. Mordvinii cînd vor să adopte un copil îl aşază într-o groapă săpată în pământ, simbolizînd astfel noua sa naştere, aşa cum la romani copilul adoptiv este plasat pe genunchii mamei adoptive. Ulterior, această idee a descendenţei din pământ s-a transformat într-una mai subtilă, pământul fiind asociat protectorului copiilor ca izvor al tuturor forţelor, benefice şi malefice, el fiind zeitatea la care se închină toţi noii născuţi.

La greci, aşa cum arată Plutarh în numeroase părţi din *Vieţile* sale, copii părăsiţi nu sunt omorîţi ci lăsaţi pe pământ, în credinţa că Mama – Pământ le va purta de grijă. Ea va hotărî care dintre copii va trebui să moară şi care să trăiască.

În credinţa celor vechi, un copil abandonat elementelor cosmice, pământului, devenit orfan ca statut social riscă să moară, dar în acelaşi timp, dacă forţele telurice hotărăsc altfel, atunci, fără îndoială, destinul lui va fi unul de excepţie. El va ajunge, invariabil, erou, rege sau sfînt. Astfel, destinul său legendar nu va face altceva decît să imite destinul zeilor abandonaţi imediat după naştere. Vom aminti aici numai cîteva exemple precum Zeus[5], Poseidon, Dinysos, Hermes[6], Attis, dar şi muritori precum Perseu, Ion, Atalanta, Amphion, Zethos sau Oedip.

Drama copilului abandonat este contrabalansată de măreţia „destinului său cosmic", de superba sa unicitate. Îndeobşte, apariţia unui asemenea exemplar uman coincide cu diferite evenimente esenţiale ale universului: crearea unei lumi noi, crearea Cosmosului, încheierea sau naşterea unei epoci istorice, apariţia unei noi religii, a unei noi idei care va structura sau coordona lumea. Acest copil va avea, de aceea, un destin ieşit din comun, va fi crescut de către stihiile naturii şi nu de către o familie obişnuită, va ajunge acolo unde nu le este dat muritorilor obişnuiţi.

Un alt ritual, corespondent celui de al doilea analizat de Dietrich, este acela al înhumării cadavrelor copiilor. Şi deşi, în general, înhumarea are loc abia după incinerare, copii sunt îngropaţi fără a fi incineraţi tocmai datorită specificităţii *imaginativului poietic religios aprioric* primitiv conform căruia aceştia se vor întoarce în sînul Mamei Pământ, pentru a se putea renaşte mai tîrziu.

➲

Trădătorii, ca excepție, nu puteau fi înmormântați pentru că, așa cum arată Philostrat, erau nevrednici să fie adăpostiți de pământul cel sacru. Pământul, sacru fiind, este și creatorul continuu, formatorul și dătătorul de viață al oricărui eveniment cosmic; pământul este începutul și sfîrșitul oricărei vieți. Orice este viu se naște din pământ, se manifestă apoi pe suprafața lui ca, apoi, cînd se va fi istovit, cînd își va fi consumat energiile divine și partea de viață ce i se cuvenea, să se întoarcă în pîntecele primitoare ale divinei mame. Astfel, între pământ și creațiile sale vii există o simpatie, o legătură magică, o simbioză și o unitate. Această unitate biotică solidarizează teluricul cu vegetalul, regnul animal cu cel uman, avînd o constantă comună care le pătrunde și le leagă pe toate: viața.

Atunci însă cînd are loc un *hybris* sau o crimă monstruoasă, ceva ce este, de obicei, în afara firii, atunci întreg acest ciclu cît și legătura organică esențială a acestuia sunt profund perturbate.

În prologul la *Oedip Rege*, preotul deplînge nenorocirile abătute asupra Thebei datorită *hybrisului* lui Oedip.

La fel, însă situată la polul opus, este mărturisirea lui Ulysses (*Odyssea*, IX, 109 și urm.), că și-ar datora bogăția și fericirea bunului său renume.

Hesiod, formulînd o concepție agrară a armoniei și rodniciei cosmice arată că: „Cei care sunt drepți față de străini și concetățeni, cei care niciodată nu calcă dreptatea, cetatea lor e înfloritoare, poporul lor prosperă… foamea nu îi urmează, nici dezastrele… Pentru ei, pământul poartă mană din abundență. Pe munții lor, stejarul e încărcat de ghindă în vîrf și de albine la mijloc; oile lor țurcane poartă lînă grea; femeile lor aduc pe lume copii asemănători părinților; ei se bucură de abundență; nu au nevoie să plece pe mare; pămîntul fertil rodește" (*Munci și zile*, 227 – 237).

Relația între fecunditatea pămîntului și fecunditatea femeii este una dintre caracteristicile fundamentale ale societăților agricole, societăți așezate și mult mai evoluate. Se pare că, de altfel, această descoperire a agriculturii este apanajul seminților de sorginte ariană.

Grecii și romanii, ca determinare imaginativă, au făcut mereu relația între pământ și matricea maternă și între lucrul pămîntului și actul procreației, acest fapt, comun altfel și altor culturi, dînd naștere unui număr imens de credințe și rituri. Să luăm cîteva exemple devenite de notorietate:

Eschil ne spune că: „Oedip și-a zămislit propria sa moarte, atunci cînd a îndrăznit să însămînțeze brazda sacră în care se alcătuise și să sădească o tulpină însîngerată" (*Șapte contra Tebei*, 750 și urm.), iar Sofocle ne spune despre Heracles că ar fi: „lucrătorul stăpîn al unui cîmp depărtat, pe care nu-l vizitează decît odată la vremea semănatului și o dată la vremea culesului" făcînd aluzie la plecările repetate ale eroului și singurătatea bîntuită de himerele geloziei ale Deianeirei.

Albrecht Dietrich, care completează aceste texte clasice cu o altă sumedenie de referințe, urmărind frecvența motivului *arat – amat* la poeții latini[7], crede că identificarea femeii cu brazda lucrată și a muncilor agricole cu actul procreației este o reprezentare a *imaginativului poietic religios aprioric* arhaic foarte răspîndită. De aceea, spune el, vom distinge mai multe identități în această sinteză mistică: identitatea femeie – cîmp arabil; lingam – plug și cea dintre muncile agricole și actul procreației.

Exemplele în acest sens sunt extrem de numeroase, iar lucrarea de față nu își propune să le reia. Ceea ce ne interesează pe noi este să arătăm doar faptul că pămîntul, în toate ipostazele sale *imaginative poietice religioase apriorice,* este privit ca leagăn al vieții, ca și generare și continuare a ei, chiar dacă acest fapt este văzut ca și continuare a vieții după moarte.

Astfel, în exemplele mitice și ritualice, ca produse ale *imaginativul poietic religios aprioric* arhaic și pe care le-am trecut, ce-i drept, sumar în revistă, ideea de bază care se desprinde mereu este aceea a rodniciei pămîntului, a capacității lui de a genera și hrăni.

De aceea, în timp, Mama Pămînt va deveni mama grînelor, Demeter. De altfel, în spatele tuturor zeităților feminine ale Greciei, de la Hera la Nemesis, Erinii sau Themis, stau diferitele ipostaze ale Mamei Pămînt. Diferența constă în faptul că noile divinități dobîndesc un caracter mai precis, mai specializat, iar figurile lor devin mai dinamice. Încep prin a avea o istorie, prin a trăi drama nașterii, a rodniciei și a morții. Trecerea de la religia „atlantă" a Mamei Pămînt la divinitățile de tip agricol marchează, sub aspectul evoluției *imaginativul poietic religios aprioric* primitiv, trecerea de la stadiul vînătorului și pescarului la cel al agricultorului, iar în ce privește mentalitatea, de la religia familiei la religia cetății, respectiv „de la simplitate la dramă"(M. Eliade).

Este evident pentru cercetătorul modern că adevăratul obiect de studiu al unei anumite epoci nu este neapărat cultura materială sau instituțiile, ci mai degrabă *imaginativul poietic aprioric* care le-a generat. De aceea, foarte pe scurt, vom încerca să arătăm cum această credință primitivă, dincolo de instituții și drept privat sau public, a creat o moralitate și un anumit mod de a fi, respectiv un comportament ce nu poate fi separat de manifestarea spirituală a acestor determinanți și care, în cazul cercetării noastre, va fi tocmai ceea ce se va constitui, mult mai tîrziu, în gîndirea de tip filosofic.

Este, cum am văzut, limpede că religia din *illo tempore* era una casnică, strict familială, cum de altfel va fi și morala pe care o va dezvolta. Această religie nu predica unirea dintre oameni, fraternitatea de specie. Pentru omul din acea epocă, toți ceilalți ce nu aparțineau familiei și nu slujeau altarul și zeul casei erau doar niște străini, potențiali inamici. Nu numai că semenul tău nu poate participa la ritualurile familiei tale, dar nici măcar nu se poate apropia de mormîntul familiei tale. El nu se roagă acelorași zei ca și tine, zeii tăi resping adorația lui, de aceea el *este* dușmanul tău.

Pornind de la acest simplu aspect vom vedea că această religie, dincolo de sentimentul extremei stări egocentrice, va perpetua și extrema izolare a individului uman. Sentimente de genul celui al prieteniei sau al solidarității, al grijii sau al respectului pentru celălalt nu puteau să apară la individul acelor epoci îndepărtate.

Cu toate acestea, la fel ca și în cazul dezvoltării ideilor religioase, și *imaginativul poietic religios aprioric* va depăși, evident, în cursul a mii de ani, această stare egocentrică și incompletă, căci de la datoria către familie se va ajunge, treptat, la datoria față de umanitate.

Să încercăm să refacem, *in mentis*, drumul acesta meandric al *imaginativul poietic religios aprioric* al omului primitiv.

Religia casnică presupunea o relație nemijlocită a omului cu divinitatea. Vatra sacră, focul care arde necontenit sunt însuși zeul. El este vegheat permanent de capul familiei și de morții, strămunii, îngropați în proximitatea lui. Zeul este prezent clipă de clipă pe parcursul întregii existențe, cum prezentă necontenit este însăși conștiința individului. Zeul veghează să țină trează conștiința individului, iar individul are grijă ca prezența zeului (focul din vatră) să fie asigurată necontenit. Cei doi sunt mereu împreună.

Singurătatea nu este resimțită atîta vreme cît zeul este prezent pretutindeni alături de om: în casă și în jurul ei, unde omul își are ogorul și proprietatea. Zeul este și hotarnicul proprietății, *therma*, cum îl numeau romanii, dar și judecătorul necruțător al faptelor cotidiene ale omului. Mai mult, acordînd focului sacru denumirea de *castă*, el credea că acordarea acestui epitet impune și castitatea sexuală. În apropierea vetrei actul sexual era prohibit, cuvintele și comportamentul trebuiau atent drămuite[8].

Primele idei și sentimente de vină sau greșeală, indubitabil, provin de aici. Individul care are conștiința greșelii și sentimentul vinovăției nu se mai apropie de focul sacru, nu mai aduce ofrande, zeul îl va respinge. Divinitatea nu admite scuze. Ea nu face diferența între un omor premeditat sau unul involuntar. Cel pătat de sînge nu mai are acces la sacerdoțiu. Pentru ca aceste ritualuri și sacrificii să poată fi reluate este absolut necesar un ritual purificator, o ceremonie de ispășire.

Mira Marincaș

Fork-fish (2021), fotografie digitală, 20 x 30 cm

Cu toată primitivitatea sa, această religie cunoaște mila, șterge suferințele conștiinței, ale sufletului, dînd posibilitate individului să-și ducă mai departe existența, să întrețină mai departe flacăra religiei. Ignorînd cu totul caritatea, religia casnică impune în schimb *datoria* față de familie.

Universul se rezumă la atît și datoria nu este față de comunitate sau față de vecin, ci în exclusivitate față de propria familie. Acest sentiment, în esența lui, s-a păstrat aproape neatins pînă în zilele noastre. De aceea, pentru mentalitatea primitivă, căsătoria este obligatorie. A nu te căsători era echivalent cu a comite un *hybris*, cu o gravă ofensă adusă zeității. Crima de a nu asigura perpetuarea familiei era de neiertat, căsătoria era cea mai sfîntă îndatorire.

În ce privește căsătoria[9], cum lesne se deduce, aceasta nu poate avea loc decît în prezența divinităților casnice, fiind în primul rînd, esențial și indisolubil, o unire religioasă și nicidecum una consensuală, așa cum va deveni ea în crepusculul societății grecești. Mai mult, progenitura născută dintr-o legătură pur consensuală, care nu avusese oblăduirea ceremoniilor religioase, a zeităților căminului, era considerată bastardă, lipsită de Zeu, de religie, de posibilitatea de a oficia o ceremonie sacră sau de a se ruga. Astfel, individul devine un paria, mai mult un animal decît o ființă umană[10].

Pe de altă parte, această religie veghează, dincolo de aspectul moral, și asupra purității familiei, a asigurării de descendenți siguri, aparținători ai aceleiași spițe. Cea mai mare impietate, cea mai mare greșeală este cea a adulterului și asta datorită faptului că prima și cea mai importantă regulă a acestei religii este ca sacerdoțiul să se transmită din tată în fiu.

La fel, o altă regulă, cea care prevedea ca mormîntul să nu cuprindă decît membrii ai aceleiași familii, nu putea, cu nici un chip, să fie violată. Altfel, tot ceea ce este principiu în această religie este pîngărit, vatra sacră devine impură, fiecare jertfă apare ca fiind o impietate. De aceea, atunci cînd se întîmplă această monstruozitate, șirul familiei este sfărîmat, fericirea morților familiei se risipește, familia se stinge.

Pedeapsa, în aceste cazuri, este pe măsură. Tatăl are posibilitatea de a nu-și recunoaște fiul. La Atena, capul familiei își omoară consoarta, la Roma, soțul judecător își condamnă soția la moarte.

Imaginativul poietic religios aprioric din care vor proveni dreptul privat și criminal grec și roman erau atît de neîndurătoate încît, în cel mai bun caz, bărbatul este forțat să își repudieze soția. Pe de altă parte, cu toată rigurozitatea ei morală, această religie, la fel cu cele semitice, încurajează, în unele cazuri, incestul, și asta doar pentru a proteja unitatea și continuitatea familiei.

Acestea sunt primele legi morale impuse de religia casnică. O religie care, dincolo de impulsurile naturale impune bărbatului și femeii o legătură care ține atît cît ține de *imaginativul poietic religios aprioric* al fiecăruia și din care decurg îndatoriri riguroase a căror nerespectare implică tragedii incomensurabile atît în viața pămînteasă cît și în cea trăită în pămînt, în interiorul mormîntului.

Nu altul este motivul cu care anticii au abordat viața conjugală și puritatea pe care a păstrat-o familia un timp atît de îndelungat.

În ce privește drepturile femeii în această familie primitivă, ele sunt, oarecum, asemănătoare cu ale bărbatului. Primul drept al femeii este acela de a asculta, așa cum cel al bărbatului este de a comanda. Un altul, cel mai important, și care o face aproape egala bărbatului este dreptul de a veghea vatra sacră. Ea veghează ca focul sacru să rămînă pur, îl invocă sau îi oferă sacrificii, avînd, așadar, dreptul suprem al sacerdoțiului. La greci, serviciul divin nu este complet în lipsa femeii, la romani, rămas văduv, preotul își pierde sacerdoțiul.

Nu este exclus ca veneraţia pe care o va dobîndi mama de familie încă în acele timpuri și pe care și-a păstrat-o pînă în zilele noastre să fie datorat tocmai faptului că, încă din zorii umanității, ea a participat activ la sacerdoțiul casnic.

În ceea ce îl privește pe fiul familiei, el este supus autorității tatălui în asemenea măsură încît tatăl poate dispune discreționar de viața acestuia sau, la rigoare, îl poate vinde.

Cu toate acestea, și fiul are un loc indispensabil în oficierea cultului. În scrierile sale Dionisos din Halicarnas ne spune că, în zilele de sărbătoare, romanul care nu are un fiu, pentru a putea îndeplinii ceremonialul religios, este nevoit să adopte unul. Altfel, tatăl este convins în ce măsură va depinde soarta sa în viața de apoi de vrednicia fiului pentru care el, tatăl, va deveni un zeu, o divinitate permanent invocată.

Așa stînd lucrurile, nu este greu de imaginat cît de unită, atît sentimental cît și convențional, era familia primitivă. Aceste virtuți casnice, familiale, erau denumite de antici virtuți pioase. Supunerea față de tată, dragostea față de mamă, respectul pentru străbuni și venerarea vetrei sacre erau, în accepția anticului, *pietate*. Tot ceea ce privea familia era asimilat *imaginativul poietic religios aprioric*. Pietate era datoria, afecțiunea naturală față de familie, ideea religioasă, viața zilnică subordonată acestor deziderate, totul era pentru antic pietate (F. de Coulanges).

Să ni-l amintim pe Anchise care refuză să-și părăsească casa deși Troia era jefuită și incendiată. El, în fond, nu își părăsește zeii care, de altminteri, nu puteau fi învinși, cu toate că orașul era cucerit. De aceea, apărîndu-i în vis, Hector îi cere lui Aeneas, de fapt, să salveze zeii Troiei, să îi strămute și să întemeieze o nouă Troie. Toată această aventură magnifică a preotului Aeneas va fi redată magistral de Vergiliu, fapt care demonstrează că încă în vremea lui vechile obiceiuri, rituri și ceremonii sacre, rod al *imaginativul poietic religios aprioric*, ale religiei casnice se menținеau.

Toată această construcție a *imaginativului poietic religios aprioric* a primitivului arian, referindu-ne la greci și romani, pe care am încercat să o creionăm atît cît am considerat necesar scopului lucrării de față, va crea, în cele din urmă, miracolul și unicitatea a ceea ce am numit metafizică occidentală.

Bibliografie selectivă

Arman (M.), *Despre divin, poetic și filoscfic în gîndirea preplatonică*, Cluj-Napoca, 2004.

Benveniste (E.), *Le vocabulaire des institutions indo-européenes*, Paris, 1969.

de Coulanges (F.), *Cetatea antică*, 2 vol., trad. rom., București, 1984.

Delcourt (M.), *Stérilité mystérieuses et naissances maléfiques dans l'Antiquité classique*, Liège, 1938.

Delcourt (M.), *L'oracle de Delphes*, Paris, 1955.

Detienne (M.), *Homere, Hesiode et Pythagore*, Bruxelles, 1962.

Detienne (M.), *Inventarea mitologiei*, București, 1997

Dietrich (A.), *Mutter Erde, ein Versuch über Volksreligion*, ed. a III-a, Berlin, 1925.

Eliade (M.), *Morfologia Religiilor – Prolegomene* -, București, 1993.

Eliade (M.), *Traité dhistoire des religions*, Paris, 1970.

Glotz (G.), *La solidarité de la famille dans la droit criminel en Grèce*, Paris, 1904.

Guthrie (W.K.C.), *In the beginning. Some greek views on the origins of life and the early state of man*, London, 1957,

Lévêque (P.), *Aventura greacă*, vol. I-II, București, 1987.

Rohde (E.). *Psyché*, trad. rom., București, 1985.

Samter (E.), *Familienfeste der Griechen und Römer*, Berlin, 1901.

Note

1 A. Dietrich, *Mutter Erde, ein Versuch über Volksreligion*, Leipzig – Berlin, ed. III, 1925, revăzută și adăugită de Emil Goldmann.

2 Sf. Augustin, *Op. cit.* IV, II.

3 A. Dietrich, *Op. cit.* p.7.

4 Cf., Mircea Eliade, *Morfologia Religiilor*, Ed. Jurnalul Literar, București, 1993.

5 Zeus își găsește corespondenți în Dyauh al indienilor vedici dar și în Jupiter al romanilor, fiind marea zeitate adusă de popoarele de rasă indo-europeană, fiind prin excelență un zeu uranic. Mai pe urmă, odată cu cuceririle aheene din Creta, Zeus capătă trăsături tipic anatoliene, respectic influențe din religiile pămîntului. Apare un Zeus sincretic născut în Creta, dat spre creștere unei capre sau nimfe, Amalteea, o ipostază neîndoielnică a *Potniei theron*, minoice. Acesta era înconjurat de cureți care dansau în arme în jurul său. Deși, mai raționaliști, grecii și-au imaginat că aceștia dansau pentru a acoperi scîncetele copilului, în realitate este vorba despre un dans mimetic pe care aceste genii ale fertilității îl desfășoară pentru a stîrni forțele ascunse ale Mamei pămînt. De aceea, zeul își menține trăsăturile unui zeu-copil pînă în plină epocă arhaică cînd va fi reprezentat sub chipul unui adolescent imberb, deosebit de bărbatul adult, bărbos, în floarea vîrstei, care a devenit reprezentarea lui curentă. Și deși atît de diferite, cele două ipostaze ale zeului s-au contopit într-o personalitate unică. Vidi si P. Lévêque, *Aventura greaca*, Bucuresti, 198.

6 În ceea ce îl privește pe Hermes elementele de natură Cretană (Anatoliană) sînt și mai pregnante. Numele său pare să derive dintr-un cuvînt cretan care desemnează pietrele rituale adunate într-o ridicătură la marginea drumului. De aceea, el este zeul pietrei tombale a pragului și al hermei (statuie așezată la răspîntii). Putem evoca aici acele monumente minoice în care îl vedem făcînd libații peste un morman de pietre cu trimitere la piatra *betel* din religiile Orientului. Este de asemenea stăpînul fiarelor sălbatice și cel ce răpește turmele. Emblema sa, caduceul, este o nuia, baghetă magică, pe care stau încolăciți doi șerpi. Este, de asemenea, Psihopomp, călăuza fără de care sufletul nu poate ajunge la starea de fericire eternă pe care religia cretană o promite inițiaților. În schimb, atributele de sorginte indo-europeană sunt: zeu pastoral, ocrotitor al turmelor, jucînd un rol important în societatea grecească, societate la origine pastorală, legenda sa fiind legată de cea a berbecului cu lîna de aur, efigiie a regatelor aheene și zălog al fecundității. Vidi, P. . Lévêque, *Op. cit., loc. cit.*

7 A. Dietrich, *Op. cit.*, p. 78 – 79.

8 Plutarh, *Quest. rom.*, 51. Macrobiu, *Saturnalia*, III, 4.

9 Cf. Ernst Samter, *Familienfeste der Griechen und Römer*, Berlin, 1901, p.159 și urm.

10 Este evidentă apariția din ce în ce mai pregnantă a „conștiinței morale" ca substitut al „conștiinței naturale", o substituire a fenomenalului (natura) prin transcendent (morala ca detrerminant al religiosului).

■

Discursul metafisic despre lumină (I)

Viorel Igna

Mistica luminii

În religiile iraniene dualiste cum sunt zoroastrismul, mithraismul și maniheismul și celelalte influențate de acestea, cum a fost gnoza creștină, scrie G. Federici Vescovini[1], lumina a fost concepută ca o substanță divină. În mod particular în mithraism[2], Mithra este un zeu arian de natură solară, onorat cu ocazia sărbătorilor târzii de vară (*Mithrakana*); el are toate caracteristicile Soarelui, ochiul lui Varuna, ca forță și vigoare a Pământului. În această religie focul, identificat cu zeul Vulcan, este cea mai puternică dintre forțele naturii; mai mult, ca spirit al luminii și al căldurii constituie esența celor patru elemente, care astfel sunt divinizate.

În cultul luminii Soarelui intră și astrolatria și astralismul, scrie G. Federici Vescovini, pentru care un exemplu este *Discursul Regelui Soare* al împăratului Iulian Apostatul (331-363 d. I. Hr.)[3].

Lumina Soarelui și cea a Lunii au fost după aceea privilegiate față de alte corpuri cerești, din partea astrologilor persani, ca Shadan, care a trăit în Iran la sfârșitul secolului al IX-lea și care a fost discipolul lui Abu Mashar.

Mithra, zeul luminii, nu este numai o divinitate în sine, ci și un *mesites*, adică uu zeu care locuiește în zona intermediară, *Mediatorul* între Sfera divină și cea pământeană, deoarece lumina ce pleacă de aici, pătrunde și dă viață tuturor lucrurilor.

Lumina este simbolul privilegiat al divinului.

Simbologia luminii este o caracteristică comună tuturor religiilor, în particular a teologiilor mistice, fie a celor veterotestamentare, fie neotestamentare, fie musulmane, și de aceea este un element fundamental al gândirii religioase medievale.

În operele reprezentative pentru această perioadă, lumina, cu toate denumirile sale derivate din splendoare și luminozitate *(splendor, claritas, lumen, radius, speculum, imago, reflexio*) și cu adjectivele corespunzătoare (*lucens, radians, reflectens*) este o noțiune simbolică de mare importanță. Lumina ca simbol mistic este înțeleasă mai mult ca o apariție și o expresie a unei realități necunoscute, inexprimabile, care manifestă o doză de neadecvare a simbolului față de ceea ce semnifică ea cu adevărat.

Lumina ca simbol mistic nu este o cale de a ajunge la divinitate, nu este o epifanie a divinului. Uneori anumiți mistici creștini ai luminii, mai ales în secolul al XII-lea, cum ar fi Ildegarda di Bingen sau Guglielmo di Conches, care atribuiau un anumit simbolism lucrurilor, s-au bazat pe o analogie sistematică, pe o anumită concordanță cu elementele spirituale indefinite.

În Evul Mediu funcția și ideea de simbol erau diferite de cele moderne, întrucât se bazau pe interpretarea afirmației Sfântului Pavel din 1 Cor. 13, 22: *„Videmus nunc per speculum in aenigmate"…/ „Căci vedem acum ca prin oglindă, în ghicitură, iar atunci, față către față; acum cunosc în parte, dar atunci voi cunoaște pe deplin, precum am fost cunoscut și eu."4*

Interpretarea aceasta a fost extinsă până la misterele divine cele mai profunde. Lumina și fenomenele vizionare apăreau ca simboluri menite să exprime o concepție misterioasă sau enigmatică a realității, pentru care fiecare imagine nu se putea limita la semnificația sa imediată deoarece toate lucrurile se extind destul de mult dincolo, într-un tărâm necunoscut, enigmatic și misterios.

De ce Evul Mediu, se-ntreabă Umberto Eco, rezervă metaforei o simplă funcție ornamentală și nu-i recunoaște, cel puțin la nivel de teorie, o funcție cunoscătoare ? Răspunsul, spune el, este dublu: (i) pentru Evul Mediu cine, vorbind prin metafore reale (*in rebus)*, ne învață ceva, este Dumnezeu, iar omului nu-i rămâne decât să descopere limbajul metaforic al creației (ii) dacă omul vorbește de Dumnezeu nicio metaforă nu este eficace, cu limbajul ei literar, nu este în măsură să țină cont de profunzimea naturii sale[5]. (cu diferența subliniată de Eco între metaforă, simbol și alegorie n.n.)

În schimb soluția poetică cea mai elegantă o vom găsi, scrie Umberto Eco, în cea formulată în *Rythmus alter*, atribuită lui *Alanus ab Insulis* (Alain de Lille) PL 210: 578C.579C): care spunea că *„Omnis creatura,/ Quasi liber, et pictura/ Nobis est, et speculum"* și se gândea la inepuizabila rezervă de simboluri cu care Dumnezeu, prin intermediul creaturilor sale, ne vorbește de viața eternă. Dar universul, scria Umberto Eco, în *Numele trandafirului*, este mult mai vorbăreț decât credea Alain, care nu numai că ne vorbește despre destinul uman, într-un mod foarte obscur, ci și de viitorul apropiat, într-un mod mult mai clar. Despre lume trebuie să ne întrebăm în așa fel, ca și cum fiecare element din jurul nostru a fost pus de Dumnezeu pentru a ne instrui într-un anumit sens...

Faptul că lumea ar fi o carte scrisă de degetul dumnezeiesc nu se prezintă ca o idee cosmologică, cât ca o exigență hermeneutică. Adică acest simbolism universal se naște în mod absolut din alegoria scripturală pentru a deveni apoi ceea ce a fost definit ca „simbolism universal"[6].

În mistica creștină, reprezentată exemplar de opera neoplatonicianului Pseudo-Dionisie Areopagitul și de urmașii săi, cum au fost dominicanii germani, continuatorii liniei platoniciene și neoplatoniciene procliene[7], ca Albertus Magnus (1193-1280), cel mai mare teolog și filosof german al Evului Mediu și Ulrich din Strassburg, Teodoric din Vrieberg, Bertold din Mosburg și Maestrul Eckhart a cărui doctrină a luminii a fost reluată în mod original de *Nicolaus Cusanus*, mai ales în *De coniecturis* și în *De visione Dei,* în care este dezvoltat simbolul luminii lui Dumnezeu înțeles ca „o ceață plină de lumină", ca o „tenebră orbitoare", care nu este nici corporală, nici figurativă, nu are formă, nici cantitate, nici calitate sau greutate, n-are un loc precizat, nu se vede, n-are sensibilitate, n-are inteligență și număr, n-are ordine și mărime, nici substanță, nici timp, nici eternitate, nici nu este capabilă de erori și mai ales nu este adevărul.[8]

Pseudo Dionisie a transformat ideea de emanație dumnezeiască a acestei lumi inaccesibile, care este o obscuritate luminoasă și care este totdeauna dincolo de conceptul de *participare* a luminii la realitatea superioară, cerească și la realitatea inferioară de aici, în cadrul ierarhiei cerești sau angelice; fapt reflectat după aceea în ierarhia ecleziastică, conform concepției *ordinii luminii partecipate*, care a fost urmată de inspirația unei întregi tradiții creștine neoplatonico-dionisiane a teofaniei luminoase și de care există un singular exemplu în opera lui *Johannes Scotus Eriugena* (810- 877).

Lumina înțeleasă ca simbol mistic a lui Pseudo Dionisie Areopagitul s-a transformat după aceea, în excursul rațional al lui Toma din Aquino și al scolasticilor aristotelici, în raționamente prin analogie, care se realizează printr-o semioză prin care se pleacă de la efect la cauză, într-un joc al judecăților, cu raporturile lor proporționale și nu cu acelea ale unor similitudini imposibil de găsit.

Acest simbolism metaforic al luminii își găsește rădăcinile în latinitatea târzie, prin care Macrobius (secolulal IV-lea - al V-lea), în *Somnius Scipionis* I, 4, vorbea despre lucruri ca despre oglinzi, întrucât reflectau în frumusețea lor chipul unic al divinității. Această tradiție mistico-simbolică a luminii, ne spune G. Federici Vescovini, se găsește analizată într-un mod grandios în gândirea lui Nicolaus Cusanus, mai ales în *De coniecturis*, în care figura piramidală a luminii este folosită ca un simbol paradigmatic al realității imaginare, ca *o pyramis lucis et tenebrarum*: paradigmatică deoarece este modelul figurativ care-i permite să explice participarea la unica lumină în mișcările universului creat.

Scrie Cusanus: „Imaginează-ți o piramidă de lumină care se mișcă în tenebre și o piramidă de tenebre care se mișcă în lumină cu problematica lor analizată în așa fel încât condus în mod sensibil, aproape dus de mână, îi poți propune ipoteza ta în ce privește secretul cel mai ascuns al configurației lor" (*De coniecturis* I, 10, 12)[9]

Cusanus analizează aici o temă cuprinsă în metafisica simbolică a luminii din *Cartea celor XXIV de filosofi* sau cele 24 de Reguli ale lui Dumnezeu din secolul al XII-lea, a lui Pseudo Hermes, care în propoziția XXIV definește cunoașterea lui Dumnezeu în sine sau prin esență ca ignoranță, pe baza amestecului sau a distincției luminii create, amestecată cu tenebrele, cu lumina dumnezeiască necreată, strălucitoare și imposibil de cunoscut. Nicolaus Cusanus a dezvoltat și importanta distincție dintre Dumnezeu, lumina dumnezeiască neparticipativă în sine, *lux contracta,* și lumina participativă a lui Dumnezeu în mințile umane. „Participarea creaturilor la Dumnezeu este concepută ca o creație luminoasă, adică ca o concentrare, care este o limitare a luminii divine la potențialitățile create, fie la om, fie la natura înconjurătoare"[10].

Pe de altă parte, cabaliștii au creat o mulțime de simboluri luminoase, printre care acela al Copacului cu cele *zece sefiroturi,* cel al porților luminii Paradisului (*Pardes*), al flăcării originare prin care *Cartea Zoharului* I, 15 explică creația în care o flacără de lumină strălucitoare, din care se nasc culori strălucitoare și care împreună ascund în contenitorul său profund un izvor secret, este cea care ascunde propriile mistere ale Infinitului. Acest izvor rămâne pe de-a-ntregul necunoscut, până când puterea unei forțe debordante se așează în punctul cel mai înalt și în același timp cel mai ascuns. Deasupra acestui *punct al splendorii,* nimic nu mai este corporal și nimic nu mai poate fi recunoscut. El este infinitul imposibil de recunoscut în sine, *En -Sof*-ul, care este izvorul necunoscut al tuturor formelor de viață.

Aceste opere dezvoltă deci ideea despre „punct" ca energie luminoasă, care va deveni prolifică în întreaga speculație simbolico religioasă a luminii, ca la Nicolaus Cusanus și la neoplatonicii din secolul al XIV-lea și al XV-lea din Renașterea italiană.

Mai mult, această tradiție cabalistică leagă această concepție de viziunea și de simbolul oglinzii, pentru care lumina divină nu strălucește niciodată în sine, ci începând cu chipul lui Moise, oglindă a lui Dumnezeu, până la acele realități spirituale care sunt *sefirot*-urile, caracteristicile spirituale ale ființei divine.

În alte exegeze succesive ele au fost concepute ca oglinzi ale splendorii divine, cuprinzând în ele ideea reciprocității, prin reflectarea luminii: luminile speculare, cu parametrii reflectării ei, ce se reflectă una în alta producând diferite cantități de reflexie specular. Distrugerea acestor oglinzi va fi posibilă atunci când lumina oglinzii inferioare nu va fi capabilă să susțină intensitatea luminii oglinzilor mai înalte și va provoca acele frange de lumină care prin diversitatea, multitudinea și imperfecțiunile lumii sunt evidente în constituția fiecărui individ.

Astfel *sefirot*-urile, care în tradiția *Cărții creației* (Sefer Yesirah) reprezintă numai primele zece numere, iar în *Cartea strălucirii* și în *Zohar* sunt reprezentate ca raze de lumină reflectante și care iradiază dintr-un *Centru luminos*, cu lumina lor strălucitoare, nu ca esență divină, ci ca o primă manifestare a *En Sof*-ului, imposibil de cunoscut.[11]

Tradiția filosofică a luminii, care până și în religia greacă își găsește corespondențe în îndepărtata religie persană, care-l adora pe *Mithra* ca pe Spiritul luminii[12] și face din lumină o realitate privilegiată de natura necorporală, care sfârșește prin a fi un *Mediator* între Dumnezeu, religiile superioare ale lumii și om. Caracteristicile generale ale acestei concepții filosofice a luminii sunt o continuare a doctrinelor religioase persane și iraniene, a unui Dumnezeu conceput ca lumină: lumina este Dumnezeu, sau este de la Dumnezeu. Venind de la Dumnezeu ea are rolul de *Mijlocitoare* între lumea corporală și cea necorporală și reprezintă o teofanie a divinului în diversele sale manifestări ca Inteligență, Cuvântul lui Hristos, omul și natura.

Metafisica luminii

Concepția filosofică despre lumină ca substanță spirituală, divină, inteligibilă, scrie G. Federici Vescovini[13], este introdusă în filosofia occidentală de Platon, care compară lumina inteligibilă cu ideea de Bine, cu lumina originară a luminii Soarelui, care ne permite cunoașterea lucrurilor, iluminându-le (*Republica,* 508 B -509 B).

Comparația între Triada *Soare-Vedere-Vizibilitate* și cea constituită din *Lumină-Bine, Intelect-Idei* și *Realitate* este constantă în tradiția platoniciană și care va fi sistematizată în medioplatonism, ca una din căile posibile pentru a ajunge la Dumnezeu.[14]

Lumina inteligibilă exprimă conceptul în care sunt contopite *Nous*-ul, gândirea gândirii din concepția lui Aristotel și lumea platoniciană a Ideilor. În lucrarea *Didaskalikos ton Platonos dogmaton* a medioplatonicului *Albinus din Smirne15* din secolul al II-lea d.I.Hr. survine o schimbare în concepția despre lumină cu iluminare ideii de Bine la Platon și pasajul din Metafisica (1074 B, 1-20) lui Aristotel, în care divinitatea este concepută ca gândire a gândirii, și ca *Nous*. După aceea cu Plotin (sec al III-lea) și cu a sa filosofie a luminii.

Descrierea răspândirii active a acestui izvor de luminozitate, care iradiază fără a-și pierde din intensitate, constituie mai departe baza doctrinei luminii ca *metafisică a luminii,* adică a acelei doctrine care înțelege lumina ca o formă spirituală, lipsită de corporalitate.

Plotin în *Enneade* (IV, 5, 4) a stabilit că lumina este necorporală, nu are o calitate, ci este o forță activă, ca splendoare a frumuseții; chiar dacă se amestecă cu materia corporală producând culorile (IV); lumina corpurilor luminoase este o esență ce corespunde ființei formale a acestor corpuri, ce este totdeauna „necorporală", chiar dacă aparține corpurilor. Dacă această noțiune ar fi fost extinsă la Dumnezeu, scrie Plotin, Unu care este dincolo de orice lumină a sufletului exprimă în ultimă instanță descoperirea ființei lui Dumnezeu.

Când sufletul surprinde în mod instantaneu lumina strălucitoare, sufletul îl primește pe Dumnezeu, deoarece această lumină provine de la El, sau mai bine spus *este El însuși* ... Și astfel: un suflet neiluminat este lipsit de Dumnezeu; dar dacă este iluminat, posedă ceea ce căuta. Aceasta este adevărata semnificație a mișcării sufletului: să atingă acea lumină și s-o contemple prin intermediul luminii însăși.(IV 3, 17).

Metafisica luminii din secolele al XII-lea și al XIII-lea se bazează pe faptul că lumina este o substanță spirituală. Pentru filosofii creștini această lumină era considerată o substanță spirituală, o formă a lucrurilor și nu a ființei supreme. Excepția a făcut-o *Scotus Eriugena*, pentru care lumina era o manifestare a naturii dumnezeiești. Celălalt mare metafisician a fost Roberto Grossatesta, care considera lumina ca pe un principiu originar ce se răspândește în mod instantaneu în procesul de iradiere și generează forme, sfere de lumină: „Întreaga realitate se configurează, prin urmare, ca o diviziune a ființelor și formelor ce urmează modul de răspândire a luminii, adică acea difuziune radială prin *radios*, adică în linie dreaptă. Deoarece toate lucrurile apar în fața ochilor noștri prin percepția unei lumini unice, această lumină perfectă, spirituală și divină în măsura în care se îndepărtează de lumea sublunară și se apropie de izvorul ei, devine tot mai intensă"[16].

O metafisică teosofică a luminii de inspirație persiană și indiană, scrie G. Federici Vescovini[17], este teologia luminii orientale, o teosofie orientală, care este concepută ca o înviere a vechii înțelepciuni persane. Marile figuri care domină această doctrină sunt Hermes Trismegistul, Platon și Zoroastru/ Zarathustra. Această teosofie a lumini a fost elaborată de filosoful iranian Shurwardi, născut în Media, o satrapie a Imperiului achmenid ce corespunde Iranului nord-occidental. „El se leagă de Avicenna și de filosofia orientală prin noțiunea de Orient sau de *lumen orientale*, dar merge mai departe întrucât dezvoltă ideea că înțelepciunea vine de la o lumină care se naște (*oriens),* adică faptul că ea este de la început și este originară. Această doctrină a luminii a fost revelată anticilor persani direct de Dumnezeu. Conform acestor mărturii, conducătorul de neocontestat al acestei școli era însuși Shurwardi, care a resuscitat doctrinele vechii înțelepciuni persane, a raporturilor dintre principiile luminii și existența tenebrelor și a interdependenței lor. Shurwardi era un admirator al doctrinei despre lumină a platonicienilor, de aceea a fost denumit un Platon al Persiei."[18]

Această filosofie a luminii orientale se aseamănă cu doctrina budhismului tendai (o școală japoneză a budhismului Mahayana) a naturii iluminate[19], centrată pe concepte filosofico metafisice și gnoseologice: lumina înțeleasă ca o iluminare ce se manifestă ca o revelație a înțelepciunii izvorâtă dintr-un izvor dumnezeiesc în actul cunoașterii, descoperit în interioritatea ființei umane[20]; așa cum în lumea sensibilului termenul *lux orientalis* desemnează *lumina pură a dimineții* care răsare, termenul desemnează *Sfera inteligibilă,* despre a cărei tradiție în filosofia neoplatonică și creștinism am vorbit pe larg.

Filosofia orientală a luminii este o doctrină bazată pe prezența și apariția în fiecare dimineață a inteligibililor în sufletul înțeleptului; este vorba deci de o filosofie a luminii care se bazează pe o viziune interioară și o experiență mistică, a unei cunoștințe revelate, ce-și are originea în Orientul purelor Inteligențe, deci ca o cunoștință orientală.

Acest concept de lumină sau de *lume* orientală nu desemnează atât o zonă geografică, cât o cunoaștere originară, *„de dimineață"*, cu apariția zorilor unui nou tărâm al cunoașterii, care se naște dintr-o revelație interioară și mistică a luminii dumnezeiești. „Încercați să vă gândiți la Dumnezeu ca la o lumină care trece printr-o prismă și care se refractează într-un spectru cu nenumărate culori. Culorile singulare par să fie diverse unele de altele, dar în realitate sunt unul și același lucru. Au aceeași

Mira Marincaș — *seria Wabi-sabi* (2021), fotografie digitală, 50 x 70 cm

➲

esență. Au același izvor. Astfel, ceea ce este la suprafață ne apare separat și distinct, dar în esență este de fapt o unica realitate, iar această realitate este ceea ce putem numi Dumnezeu."[21]

Note

1 G. Federici Vescovini, *Luce*, în *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Treccani, Milano1997

2 E.D.Philipps, *Plutarque interprète de Zoroastre, Acte du VIII-e Congrès A*. Budé, Paris 1969, p. 507

3 J. Bidez, *La vie de l'empereur Julien*, Pari 1930.

4 *Biblia*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Buc. 1997, p. 1305

5 Umberto Eco, *Dalla metafora all' analogia entis*, în Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto*, RCS libri, Milano 2007, p. 137

6 Ibid., pp. 138-139

7 K. Hedwig, *Sphaera lucis*, Munster 1980

8 Pseudo-Dionisie Areopagitul, *De div. nom.* IV, 4, 7; *De myst. theol.* I, 23; II -V;

9 Nicola Cusano, *De coniecturis*, I, 10, 12, în *Opere filosofiche*, a cura di G. Federici Vescovini , Torino 1972, pp. 205-311.

10 Nicola Cusano, *De dato patris luminum*, I -II, pp. 226 -329, în G. Federici Vescovini , *La teologia di Nicola Cusano*, în *Storia della teologia*,III, Casale Monferrato 1995, pp. 178 -179;

11 Cf. Harold Bloom, *Kabbala e la tradizione critica*, Feltrinelli Milano 1975

12 Cf. F. Cumont, *Les Mystères de Mithra* , Paris, 1902, trad. it. *Le religioni orientali nel paganesimo romano*, Bari 1913.

13 G. Federici Vescovini, op.cit , p 7

14 G. Rudberg, *Hellenisches Schauen, Classica et medievalia* 4, 1942, pp. 159-186.

15 Albinus, originar din Smirne, a fost elevul lui Gaius, împreună cu care a fost obiectul disputei din secolul al XX-lea privind așa numita *Școală a lui Gaius*. Albinus a publicat faimosul *Prolog*, o introducere metodologică la dialogurile lui Platon; a fost destul de mult identificat cu autorul lucrării *Didaskalikos* și că ar fi fost cel prin intermediul căruia interpretarea platoniciană a lui Gaius ar fi fost preluată de Galenus și de Apuleius. Soliditatea acestei teze a fost recent pusă în discuție. (Cf E. Vimercati, Introducere la Albinus, *Prolog*, în Medioplatonici, Bompiani , Milano 2015).

16 *Roberto Grossatesta, De luce, în* Die philosophische Werke des R. Grossatesta, a cura di L. Baur, (*Beitrage zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 9) Munster, 1912, pp. 51, 59 (trad. it *Metafisica della luce*, a cura di P. Rossi, Milano 1986);

17 G. Federici Vescovini, op. cit ,p. 11

18 H. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris 1964 trad it. Storia della Filosofia islamica, Milano 1973;

19 G. Marchiano, *Sugli orienti del pensiero. La natura illuminata e la sua estetica*, Messina 1994.

20 H. Corbin, *L'uomo di luce nel sufismo iraniano*, Ed. Mediteranee *1988*.

21 Reza Aslan, *Dio Una storia umana*, Rizzoli, Milano, 2018, p. 187 „Toate ființele sunt de aceea Dumnezeu, dacă le considerăm în realitatea lor esențială, dar Dumnezeu și nu ființele, nu în sensul că realitatea sa le exclude, ci pentru că realitatea lor este nimic în fața infinității Sale." Titus Burckhardt, *Introduction to Sufism*, Thorson, London 1995, p. 29 (trad. it. *Introduzione alle dottrine esoteriche dell'Islam*, Edizioni Mediteranee, Roma 1979, p. 28) Analogia cu lumina care trece prin prismă aparține aceluiași Ibn Arabi, așa cum a observat M. Siddiqi, *A Historical Study of Iqbal-s views on Sufism*, „Islamic Studies" 5/4, 1966, pp. 411-27 în R. Aslan, op cit., p. 293

■

Urmare din pagina 2

Scrisori de la contemporanii mei (I) G.I. Tohăneanu

Lúgdunum, iar domnul Tohăneanu – *Lugdúnum*. Nu s-au contrazis explicit, dar au continuat să rostească fiecare în felul lui, ori de câte ori venea vorba despre castrul roman. Ambii mizau pe corectitudinea variantei proprii.

Ajuns acasă, monseniorul verifică în dicționare și constată că greșise. A doua zi îl vizitează din nou și, cu *fair-play* desăvârșit, își recunoaște eroarea. Povestindu-mi întâmplarea, profesorul îmi mărturisește: «Știi, Ionel, așa legat la ochi cum eram după operație, «vedeam» cantitatea silabică de pe al doilea *u*: *Lugdūnum*».

Tânăr și neliniștit, cum eram eu pe vremea aceea, am exultat cu vorbe cam nechibzuite: «Foarte bine, lasă să vadă francezii că și noi, românii… așa și pe dincolo.» Domnul Tohăneanu mi-a temperat exuberanța, reabilitându-l pe monsenior: «Nu te grăbi să-l judeci pe francez. El știa bine latinește. Poblema este că, în franceză, accentul – lovind fără excepție ultima silabă a cuvântului – nu e *fonematic*, adică nu e capabil să dezvolte sensuri noi, ca în românește, prin urmare ei nici nu-i acordă prea mare atenție; dimpotrivă, noi, românii, trebuie să fim atenți pentru ca nu cumva să zicem *tortúri*, când e vorba de *tórturi*, sau *véselă*, când e vorba de *veselă*»".

Revenind la G.I. Tohăneanu, l-am deranjat o singură dată, rugându-l să mă ajute cu o dactilografă, pentru textele de critică literară, pe care începusem să le public la *Orizont*. Mi-a recomandat-o pe Doamna Frandeș, cu care am avut o foarte bună colaborare. Îmi pare rău că nu m-am dus să îi audiez câteva cursuri ori să fac un interviu cu marele lingvist.

În 1992, când am înființat revista *Excelsior*, „revistă de aspirații și cultură pentru învățământul preuniversitar", unde componenta lingvistică (*stilistică*, *gramatică normativă* etc.) era foarte puternică, m-am gândit să îi propun o colaborare și profesorului G.I. Tohăneanu.

Scrisoarea care urmează este răspunsul la această propunere. Pe cât de scurtă, pe atât este de plină de valențe stilistice, culturale, istorice, gramaticale etc.

G.I. Tohăneanu: „Voi încerca să pun la cale o colaborare de durată cu dv."

Tmș., 4 iunie 1992, joi

Stimate Coleg,

Este extrem de rușinos pentru mine, că nu am putut răspunde, prompt, primului mesaj primit din partea dv. M-a prins nu foarte „ocupat", ci doar împresurat de omenești necazuri, năucit – ăsta e termenul –, așa încât, până m-am recules, a trebuit să treacă un răstimp. Iar apoi, mi-a fost din ce în ce mai greu să vă răspund, întrucât soroacele omeniei trecuseră. În valvârtejul acelor zile, rătăcisem și scrisoarea (de fapt, o „pusesem bine", să-mi fie la îndemână!) și… rătăcită a rămas.

Eu mă voi conforma dorinței dv., iar în vara care începe („Prea scurt răstimp răgazul verii are!"[2]), voi încerca să pun la cale o colaborare de durată cu dv.[3]

Cu o bărbată strângere de mână,

ss Gheorghe I. Tohăneanu

Comentarii. Observăm mai întâi că cifra 4, care indică numărul zilei din luna iunie, este dublată de numele acesteia, *joi*, un termen mult mai concret, decât abstracta cifră 4.

Formula de adresare este „Stimate Coleg", cu majusculă, deși știa că, la data respectivă eram, eram un simplu profesor din învățământul preuniversitar.

Faptul de a nu fi răspuns „prompt" la o scrisoare i se pare „rușinos", în condițiile în care atâția dintre conaționalii noștri nu au deprinderea elementară de a răspunde la o scrisoare.

Celebrul vers din romanul Forsyte Saga, „Prea scurt răgaz răstimpul verii are", cunoaște, în citarea lui Tohăneanu, o variantă mai expresivă, cu inversarea celor doi termeni, *răstimp* și *răgaz*: „Prea scurt răstimp răgazul verii are".

Formula de încheiere este demnă de pana unui stilist de marcă: „Cu o bărbată strângere de mână".

În fine, semnătura ografă este *Gheorghe I. Tohăneanu*, și nu G.I. Tohăneanu, cum și-a semnat toate cărțile (cu prenumele complet apare doar în scrisorile către prieteni). Întrebat de domnul I. Funeriu de ce nu și-a prescurtat prenumele *Gh.*, cum s-a impus prin tradiție, G.I. Tohăneanu a dat un răspuns uluitor: „Aveam deja un *h* în nume: *To*hăneanu, era mult să mai adaug unul din *Gh.* Și prea mult – dacă aș fi «semnat complet» – să mai adaug doi din *Gheorghe*, chiar dacă aceștia, din prenumele întreg, nu «se aud», fiind doar semne grafice. Și apoi, cum bine știi, *h*-ul în românește nu-i latinesc, decât rar, iar atunci când apare totuși, provenind din «haină latină, îl găsim aproape numai în neologisme. În tinerețe, când am început să semnez astfel, gestul reprezenta, din punctul meu de vedere, o reacție juvenilă, un protest, naiv poate, împotriva încercărilor unor politruci de a dijmui latinitatea limbii noastre și de a exagera importanța «pecetei slave» asupă-i, tendințe care se manifestau, uneori agresiv, în vremea aceea." (I. Funeriu, *op. cit.*, p. 9).

Inițiala *I* din semnătură este inițiala prenumelui tatălui său, Ion Tohăneanu, cunoscut profesor de germană și latină și director al Liceului „Vasile Alecsandri" din Galați. Vocala nu este inițiala celui de-al doilea prenume, cum se întâmplă la americani (moda fiind preluată și de mulți români), ea fiind un elogiu adus tatălui său, căruia i-a dedicat traducerea *Eneidei*, prin formula „Lui Ion G. Tohăneanu, neuitare smerită".

Note

1 Marius Sala: „Iordan mi-a relatat de câteva ori cât de impresionat a fost monseniorul Pierre Gardette când, fiind rugat să ajute un profesor român, pentru o operație la ochi, care se putea face doar la Lyon, s-a oferit imediat pentru a facilita internarea și operarea, ba mai mult, i-a mulțumit lui Iordan «cu bucurie de pe altă lume, fiindcă i-am oferit prilejul să facă un bine.»" (Marius Sala, *Portrete și evocări*, Editura David Press Print, Timișoara, 2013, p. 137). (Nota lui I. Funeriu)

2 Vers din romanul lui John Galsworthy, *Forsyte Saga*.

3 Din păcate, din motive obiective, colaborarea profesorului G. I. Tohăneanu la revista *Excelsior* nu a mai avut loc.

■

Teatrul de comedie și modalități ale comicului în secolul XX: analiză, istorie și reprezentanți (II)

Iulian Cătălui

George Bernard Shaw (1856-1950) și teatrul demantelării prejudecăților

Dramaturgul „cel mai viu discutat al secolului XX", dar nu și cel mai valoros în opinia mea, a fost irlandezul George Bernard Shaw (laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în 1925), de la Shakespeare încoace, Marea Britanie, atât de bogată în dramaturgi însemnați, nemaidând un autor dramatic atât de mult jucat pe toate scenele lumii.[1] Se considera, poate exagerat, că fiecare piesă a lui Shaw demantela polemic o „prejudecată filistină, smulgea masca unei convenții ipocrite, cauteriza cu fierul roșu al ironiei și al satirei câte o rană ce gangrena încet-încet întregul organism social"[2]. În lunga sa carieră de dramaturg, G. B. Shaw va scrie nu mai puțin de 57 de piese, prea multe totuși, dar foarte departe de producția teatrală a unui „Monstru al naturii" (cum îl numea Cervantes) ca Lope de Vega (între 500 și 1.800 de piese!) cantitatea dăunând de multe ori în defavoarea calității, la ambii autori, mai ales la spaniol, *toate comedii*, unele însă îmbibate cu elemente dramatice, cu un „marcat caracter satiric, de pamflet"[3] care, uneori, sunt perisabile din punct de vedere estetico-literar.

În concepția lui Bernard Shaw, inamicul public numărul 1 al societății, al omenirii, al planetei Terra este *minciuna*, în formele ei cele mai diverse, de la aparent inofensiva „onorabilitate" convențională, burgheză, capitalistă, autorul irlandezo-britanic fiind un intelectual pronunțat de stânga, până la încercarea de justificare a „politicii colonialiste" sau „războaielor de agresiune"[4]. Și, cum pentru G.B. Shaw teatrul însemna în mod esențial polemică, demascare, denunțare (mai lipsea delațiunea!), rechizitoriu, toate la adresa capitaliștilor scârbavnici, evident, temele pieselor sale se desprind foarte clar din acțiune, de exemplu, în *Casele văduvului,* Shaw demonstrează că orice scrupul pe care l-ar afișa un gentleman onorabil cedează atunci când intervin „interesele lui meschine"; în *Profesiunea doamnei Warren,* dezvoltă observația că în lumea burghezo-capitalistă, prostituția devine o „simplă formă a exploatării industriale" (susține marxizant Ovidiu Drimba); în *Dilema doctorului,* că sub pretextul exercitării „datoriei profesionale", adeseori se comit crime de-a dreptul monstruoase; în *Căruța cu mere*, că regalitatea se limitează la o „ștampilă de cauciuc"; în *Maiorul Barbara*, că societățile de binefacere sunt în realitate sprijinite, cu un „rafinat calcul perfid", de către capitaliști, George Bernard Shaw, socialisto-comunist de felul lui, „membru marcant al mișcării fabiane"[5], demascând aceste aspecte nu tocmai plăcute, dar în mod unilateral.

Umorul lui Shaw, uneori gros(ier), chiar grobiano-vulgar, caricatural-burlesc, persiflant, alteori provocat de tușele fine de floretă italiană ale ironiei sau ale aluziei malițioase, adeseori nu lipsit de o umbră de amărăciune și dezamăgire, rezultă de obicei din efectul de contrast pe care-l produc revelațiile neașteptate ale unor caractere ori situațiuni, sau efectele subite, fulgerătoare ale paradoxului. Aluzia, ironia și paradoxul shawian sunt încărcate de sensurile satirice, precise și necruțătoare ale scriitorului cu „profunde convingeri socialiste", din păcate, chiar dacă uneori deviate de idei reformiste proprii mișcării social-politice a fabianismului[6], care propunea reforme sociale prin schimbări treptate, totuși, și nu prin revoluții comuniste violente, aș adăuga, deși omul a emis imbecila frază cum că Armata Roșie a U.R.S.S., cea înființată de sinistrul Troțki, a devenit un „surprinzător centru cultural"!

Teatrul georgebernardshawian are asprimea ori duritatea de diamant sud-africano-indian combativă, de o forță și de un sarcasm duse uneori până la răutate; totodată, are „strălucirea metalică a unei inteligențe excepționale", manifestată atât în luciditatea cu care interpretează faptele și oamenii despuiați de convenții, interese de tot felul și preconcepții, cât și în „scânteietoarele sale paradoxuri"[7].

Totuși, în opinia mea, țâșnite vezuvian dintr-o intenție „criticombativă", multe dintre piesele sale mustesc supărător de paradoxuri, suferă groaznic uneori de lipsa conciziei, a simplității și a clarității în dialoguri și replici, de elocvență emfatică, de diluare rechizitorială și inchizitorială, de tezism sau didacticism enervant și sunt lipsite de multe ori de profunzime filosofică și psihologică.

Pygmalion

Este o comedie socotită de autor „poveste romanțioasă" în cinci acte, scrisă între 1912-1913 și având premiera la Teatrul Hofburg (*Burgtheater*) din Viena pe 16 octombrie 1913, cea în limba engleză având loc la *Her Majesty's Theatre* din West End, Londra, în aprilie 1914, încadrată într-o enormă prefață sastisitoare, numită „Un profesor de fonetică", și o postfață la fel de plictisitoare, iar însuși sfârșitul întrerupt al piesei și narat în această postfață ar putea lăsa impresia că cele 5 acte sunt doar o „demonstrație dramatică a ideilor expuse anterior"[8].

Ideea esențială din această comedie romanțioasă este aceea prin care un profesor și lingvist influent, Henry Higgins, un nou Pygmalion, o transformă într-un mod de nerecunoscut, ilogic, incredibil și neveridic, pe simpla și incult-agramata florăreasă Eliza Doolittle într-o femeie deosebită, respectabilă și cultă, într-o nouă Galatee. Dincolo de tezismul sau demonstrativismul piesei, ea s-ar încadra în așa-zisa ofensivă pompos-bombastică a lui Shaw împotriva „respectabilității din societatea britanică" a vremurilor sale.[9] Ne amintim că poetul latin exilat pentru ultimii săi opt ani din viață la Tomis, Ovidius, spune, în capodopera sa *Metamorfoze*, cartea a X-a, povestea unui sculptor cipriot, care s-a îndrăgostit de propria operă, iar după italianca Anna Ferrari, Pygmalion era un rege al Ciprului, care s-a îndrăgostit de o statuie din fildeș înfățișând-o pe Afrodita, sculptată chiar de el și, dorind să o ia de soție, o culcase în propriul lui pat, implorând-o pe zeița frumuseții și a iubirii să-i dea „suflul vieții"[10]. Afrodita i-a ascultat rugămintea, iar statuia a devenit o ființă vie; de la ea Pygmalion l-a avut pe Paphos.[11] Potrivit istoricului Pierre Grimal, regele Pygmalion ar fi sculptat el însuși statuia care a devenit vie și că din unirea celor doi a rezultat o fiică, numită Paphos, care avea să fie mama lui Ciniras.[12] După unii autori ulteriori lui Ovidius, statuia se numea Galateea sau Elise (Goethe), „după confuzia cu Dido (Elissa)".

G.B. Shaw reia mitul și ideea lui de bază, în piesa menționată, profesorul Higgins fiind noul Pygmalion care se îndrăgostește nebunește de creația lui, florăreasa Eliza, dar aceasta îl respinge căsătorindu-se cu un tânăr aristocrat brianic. Hipersensibilitatea, procesele de conștiință sunt efectele unei anumite educații și ale unui anumit mediu, ele putându-se învăța, așa cum se poate învăța pronunțarea corectă și limbajul gramatical.[13] Pe de altă parte, Shaw arată că prezumțioasa „distincție" din înalta societate engleză, în speță victoriană, obnubilează de fapt josnicie și egoism, reducându-se la o „simplă convenție falsă"[14]. De asemenea, Shaw a menționat că personajul Henry Higgins a fost inspirat de câțiva profesori britanici reali de fonetică: Alexander Melville Bell, Alexander J. Ellis, Tito Pagliardini, dar, mai presus de toate, de arțăgosul și supărăciosul Henry Sweet.[15]

În mult-prea-lunga postfață a piesei, George Bernard Shaw susține că povestea Elizei Doolittle, deși socotită una romanțioasă din pricină că transfigurarea pe care o arată pare cu totul improbabilă – este totuși destul de obișnuită. „Asemenea prefaceri s-au petrecut, însă, de sute de ori, cu o seamă de tinere femei aprige în ambiția lor, mai ales de când Nell Gwynne le-a dat un exemplu, jucând roluri de regină și fermecând regi, în teatrul în care intrase ca vânzătoare de portocale. Cu toate acestea, oameni de peste tot locul și-au închipuit – fără alt motiv decât acela că Eliza este eroina unei povești romanțioase – că ea trebuie să se mărite numaidecât cu eroul respectiv. Aceasta nu este însă admisibil, nu numai pentru că *mica ei* dramă ar fi neapărat deformată, dacă ar fi jucată într-o ipoteză atât de necugetată, dar și pentru că adevărata urmare este vădită pentru oricine cunoaște firea omenească în general și instinctul feminin în special. Dar când e vorba de afaceri, de viața pe care o duce cu adevărat – spre deosebire de vise și închipuiri – Elizei Doolittle îi place tânărul Freddy Eynsford Hill, îi place colonelul Pickering și nu-i place nici Higgins-Pygmalion și nici domnul Doolittle. Galateei nu i-a plăcut niciodată pe deplin Pygmalion: legătura lui cu ea este prea asemănătoare cu cea a zeilor ca să fie în totul plăcută"[16]. Și totuși, G.B. Shaw greșește, deoarece își pune ideile și convingerile socialiste în gura și mintea Elizei înainte ca aceasta să se metamorfozeze din simplă florăreasă în persoană cultivată și viitoare ducesă. Astfel, în Actul II, Eliza Doolittle ține o predică de stânga, un adevărat discurs de propagandistă socialistă și antiburgheză: „Ce sunt eu, boierilor? (...) Sunt unul din săracii care nu au niciun merit în ochii lumii – care nu-s vrednici de nimic, asta sunt. Gândiți-vă ce înseamnă asta pentru un om. Înseamnă că se are în contra cu moralitatea burgheză. (...) Ce este moralitatea burgheză? Doar un pretext ca să nu mi se mai dea niciodată nimic. (...)

➲

Pentru mine, sărăcia asta păcătoasă, care nu are parte de mila nimănui, este cea mai indicată"[17].

Pygmalion a fost considerată, poate exagerat, una din capodoperele dramaturgiei shawiene, o operă de sinteză, pentru care dramatugul de origine irlandeză s-a pregătit ani îndelungați, creionând reynoldsian sau turnerian portretele multor personaje.[18] Această comedie constituie o operă de „o mare noutate" pentru creația lui prin modul în care sunt îmbinate abil diferitele planuri și motive ale pieselor din prima perioadă de creație dramatică.[19] Piesa tratează ceea ce este „mai caracteristic pentru un popor", problema limbii sale, dar și a limbajului și comunicării interumane, în general, am spune, în ambele ei aspecte, în cel popular și în cel literar și totodată arată respectul cuvenit față de ea tocmai pentru că le acordă amândurora același drept justificat la viață.[20] Pe de altă parte, această piesă pune, de asemenea, profunda întrebare sau interogație: „Ne este îngăduit să schimbăm cursul vieții sau destinul unei persoane în acest fel?". Totuși, în viață este nevoie de mult mai mult decât bune maniere, o conduită exemplară, cultură generală și un vocabular ales pentru a putea modifica, schimba acest curs, Eliza metamorfozându-se într-o femeie bine educată, cvasi-cultă dar lipsită de bani, de mijloace materiale, de o slujbă bine plătită etc. În concluzie, a fost această prefacere, preschimbare o idee sau o faptă bună pentru tânăra femeie sau dimpotrivă?

În fine, și în timp, *Pygmalion* rămâne cea mai populară piesă a lui Shaw, fiind transformată într-un musical de mare succes în 1956, *My Fair Lady* și într-un film celebru, cu același titlu, cu Audrey Hepburn în rolul Elizei și Rex Harrison în rolul lui Higgins.

Note

1 Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Vestala, 2007, p. 225.
2 Ovidiu Drimba, *op. cit.*, p. 225.
3 *Ibidem*, p. 225.
4 *Ibidem*, p. 225.
5 *Ibidem*, p. 226.
6 *Ibidem*, p. 226.
7 *Ibidem*, pp. 228-229.
8 Silvian Iosifescu, „Studiu introductiv", în G.B. Shaw, *Teatru*, București, ESPLA, 1956, p. 40.
9 Silvian Iosifescu, *op. cit.*, p. 34.
10 Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Iași, Editura Polirom, 2003, pp. 668-669.
11 Anna Ferrari, *op. cit.*, p. 669.
12 Pierre Grimal, *Dicționar de mitologie greco-romană*, București, Editura Saeculum, 2003, p. 405.
13 Silvian Iosifescu, *op. cit.*, p. 34.
14 Ovidiu Drimba, *op. cit.*, p. 226.
15 George Bernard Shaw, *Androcles and the Lion: Overruled: Pygmalion*, New York City, Brentano's, 1918, page 109, archived 14 December 2016 at the Wayback Machine (Note: „Alexander M. Bell's first wife was named Eliza"/ Prima soție a lui Alexander M. Bell se numea Eliza), online.
16 George Bernard Shaw, *Pygmalion*, în vol. *Teatru*, București, ESPLA, 1956, pp. 445-458.
17 G.B. Shaw, *Pygmalion*, în vol. *Cezar și Cleopatra, Ucenicul Diavolului, Pygmalion*, București, Editura pentru Literatură, BPT, 1963, pp. 298-299.
18 Horia Huluban, „Prefață", în G. B. Shaw, vol. *Pygmalion*, București, Editura Albatros, 1990, p. XV.
19 Horia Huluban, *op. cit.*, p. XV.
20 *Ibidem*, p. XXXV.

■

Cele două poetici ale lui Eminescu (II)

Virgil Diaconu

Poezia modernă estetică versus poezia modernă tradiționalistă, în fragmentele de estetică a poeziei semnate de Eminescu

În manuscrisele și scrisorile lui Eminescu există câteva fragmente teoretice care au ca obiect „poesia" sau „poesia modernă". Aceste fragmente alcătuiesc o estetică din bucăți, care este totuși destul de coerentă și interesantă. În estetica sa, din care am selectat nouă fragmente, Eminescu reușește să configureze câteva dintre trăsăturile sau principiile conceptului de poezie modernă. Asupra acestui concept schițat de către Eminescu mă voi opri în continuare.

1). În scrisoarea nr. 20 expediată de la Viena către Iacob Negruzzi (17 iunie 1870), poetul enunță două criterii-norme care fac „perfecțiunea" operei poetice – „fantazia" și „reflecțiunea":

„Drept vorbind, mama imaginilor – fantazia – mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, pe când reflecțiunea nu e decât scheletul, care-n opera de artă nici nu se vede [...]. La unii predomină una, la alții alta; unirea amândurora e perfecțiunea, purtătorul ei – geniul".

2). Într-un alt loc, Eminescu discută raportul dintre „imitație" și „fantezie":

„Este arta numai *imitativă*[,] sau trece peste aceste margini și dă ceva propriu[?]. Arta stă asupra naturei, însă să nu se înțeleagă rău. Trebuie să caracterizăm momentul unde se ating amândouă. [...]. Și noi suntem natură. Să restabilim unitatea. În simțirea nemijlocită zace deja unitatea. Ce-i fantasia – special fantasia creatoare? Ea este o putere formatorie cu privire la idei. Ea devine practică. Ea lucrează cu simțiri, pasiuni, închipuiri. Nici o putere mare de fantasie, fără mari puteri stimulatoare, care nu sunt închipuiri, căci aceste[a] sunt secundarii. [...]. Nu trebuie respinsă fantasia, respingându-se încercările ei nesuccese." (Mss. 2257, 6/1/1873, în 8, p.p. 89-90, p.m.).

3). „Ceea ce numesc capete ordinare fantazie, nu este fantazie ci slăbiciune a creierilor, fantasterie." (în 8, Mss. 2287, *Fragmentarium*, p. 550).

4). „Activitatea artistică este o bucată de natură sublimată – sennobilează. [...]. Arta în reacția ei asupra înnobilării existenței. Poeții nobilează erupțiunea simțămintelor[,] ei măestresc la natura omenească fără ca omul s-o bage de samă. Este o estetică care arată cum pasiunile să se înfrâneze în forme." (Mss. 2257, 7/1/1873, în 8, p. 91).

5). „Față cu cea mai mare parte din scriitorii noștri moderni ți se impune simțământul că ei nu sunt pentru public, nici publicul pentru ei, în fine că ei nu sunt inele în lanțul continuității istorice a culturei noastre, ci, cum s-ar zice, extra muros. – Și asta e soarta oricărei culturi importate atât de nefirește ca a noastră." (Mss. 2257, în 8, p. 552).

6). În manuscrisul 2287 (OPERE, XV, p. 138), Eminescu vorbește despre *originalitatea* operei. Oamenii de talent „sunt mari prin cugetările proprii", iar nu prin ideile străine ce-i vizitează, spune poetul. Tocmai de aceea poetul îi ceartă pe contemporanii săi, care scriu după model străin (Mss. 2257, OPERE, XV, p. 141). Poezia *Epigonii* ilustrează și ea această idee.

7). Într-un alt fragment, Eminescu punctează principiul *universalității* culturii:

„*Universalitatea* e chiar semn distinctiv al culturei" (Mss. 2258, în 8, p. 47).

8). Volumul la care Eminescu se gândea, la 31 de ani, că îl va publica, era un volum de poezii lirice: „*Lumină de lună*. Poezii – versuri lirice" (Mihai Eminescu, mss. 2277, f. 123, OPERE, III, publicat de Perpessicius.)

9). Și, în fine, Eminescu își îngăduie o definiție a poeziei, în care el emite judecăți atât asupra poeziei tradiționaliste, cât și asupra poeziei moderne autentice:

„Este o slăbiciune a poesiei că crede a putea să se joace cu fantaziile sale. [...]. Poesia: Este scopul ei de a aduce lumea, viața și pasiunile ei în forme estetice. Ce a folosit intrarea mitologiei antice în poesia *modernă* [?]. Rămâne ne-nțeleasă pentru mulțime. Ni trebuie școala unor concepțiuni oarecare. În ce cad susțiitorii poesiei populare: Vor deveni romantici într-un mod oarecare – adică vor căuta poporului precedențe și mai vechi – d. ex. poesia vechei naționalități germanice. Niebelungen. [...]. Nu este de trebuință de a cunoaște multe din istoria unui popor în vremi în care a trăit animalic, timpi orbi. [...]. A reproduce scheme, colaje vechi este sărăcie, poesia adevărată e nemijlocită. [...]. Ne va mișca numai ceea ce e în genere uman. Sceneria este romantică. Cuprinsul: pasiunea, mișcările vieței sunt în Sh.[akespeare], – Byron. Înlăturarea superstițiunii. Trebuie poetul ca să fie servitorul credințelor populare? Goethe (*Faust* – P. II)" (Mss. 2257, 9/1/1873, în 8, pp. 92-93, s.m.).

Este de remarcat că în acest ultim fragment Eminescu vorbește despre existența a *două* poezii moderne aflate în opoziție: o *poezie modernă de factură tradițională*..., dezavuată de poet, pentru că este „săracă" spiritual, și o *poezie modernă autentică, majoră* sau *estetică*, recunoscută de poet ca „poezie adevărată".

De altfel, acest fragment de estetică a poeziei este construit în întregime *antitetic*, pentru ca Eminescu să poată pune în acest chip în evidență superioritatea poeziei moderne autentice față de poezia tradiționalistă.

Astfel, în timp ce (1) poezia modernă tradiționalistă întoarsă spre trecut a vremii sale, așadar poezia celor care sunt „romantici într-un mod oarecare", își face obiect, spune Eminescu, din „mitologia antică", din „poezia populară", din istoria vremurilor animalice, primitive, din „credințele populare", din „superstițiuni", imitând „scheme, colaje vechi", (2)

„poezia adevărată" (M.E.), deci poezia modernă autentică, de valoare sau estetică, abandonează aceste practici tradiționaliste și se orientează asupra a „ceea ce e în genere uman", asupra „pasiunii și mișcărilor vieții" (vezi referința la Shakespeare), având „școala unor concepțiuni oarecare". Poezia modernă autentică își extrage așadar subiectele și temele din viață, din realitatea contemporană: scopul acestei poezii este acela „de a aduce lumea, viața și pasiunile ei în forme estetice". Poezia modernă autentică are ca obiect „lumea, viața și pasiunile", iar ca țel formele estetice: ea este astfel *o poezie existențială nemijlocită estetică*.

Cei care înlesnesc „intrarea mitologiei antice în poezia modernă", spune Eminescu, „vor deveni romantici într-un mod oarecare", iar poezia lor „rămâne ne-nțeleasă pentru mulțime." (fragmentul 8).

Și vom înțelege că Eminescu optează pentru abandonarea lumii vechi, dimpreună cu miturile ei și poezia de inspirație populară (pe care chiar și el le-a practicat o vreme!), pentru a produce, în schimb, o poezie a vieții moderne într-un mod *nemijlocit*, deci din resursele proprii poetului, din viziunile și trăirile/pasiunile sale, iar nu din mijlocirea oferită de informația mitologică, populară, tradițională, a lumii apuse – „Ce a folosit intrarea mitologiei antice în poesia *modernă* [?]. [...]. Trebuie poetul ca să fie servitorul credințelor populare?" Nicidecum!

Eminescu ne spune astfel că nu secțiunea tradiționalistă a poeziei sale este „poezia adevărată", deci poezia majoră, ci poezia modernă autentică nemijlocită, deci poezia existențială cu finalitate estetică.

Șase norme ale poeziei moderne estetice eminesciene

Cu privire la *poezia modernă autentică* pentru care optează Eminescu în citatele de mai sus, trebuie observat că aceasta este constituită din cel puțin două mari principii sau norme poetice: (1) existența umană, deci „lumea, viața și pasiunile ei", „erupțiunea simțămintelor", „ceea ce e în genere uman" (fr. 9), care constituie substanța sau conținutul poeziei, și (2) „fantasia creatoare" sau imaginația creatoare (fr. 1, 2 și 9), ca element activ, ca verb ce prelucrează poetic substanța ontologică, deci „lumea, viața și pasiunile ei".

Iată de pildă importanța pe care Eminescu o acordă *fanteziei* (*imaginației*) creatoare: „Drept vorbind, mama imaginilor – fantazia – mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei" (fr. 1). Fantasia creatoare, care se deosebește de derizoria „fantasterie" (fr. 3) și, nu mai puțin, de imitarea lumii (mimesis), „este o putere formatorie cu privire la idei. Ea devine practică. Ea lucrează cu simțiri, pasiuni, închipuiri." (fr. 2). Iată de ce „Nu trebuie respinsă fantasia [creatoare]", chiar dacă ea poate avea uneori „încercări nesuccese" (fr. 2), deci încercări ratate. Prin fantasie, „Poeții nobilează erupțiunea simțămintelor[,] ei măestresc la natura omenească" (fr. 4), conferă conținutului existențial o „formă estetică". „Poesia: Este scopul ei de a aduce lumea, viața și pasiunile ei în forme estetice" (fr. 8). Așadar, *fantezia* despre care vorbește Eminescu este *creatoare de forme estetice*, iar (3) crearea acestor „forme estetice" reprezintă cea de a treia mare normă a poeziei moderne autentice.

Celor trei principii sau norme poetice ale poeziei moderne autentice, abia prezentate, și anume (1) „lumea, viața și pasiunile ei", deci *existența* sau *substanța ontologică*, (2) *fantezia creatoare* (*imaginația poetică*) și (3) „*formele estetice*" create de fantezie din simțiri, pasiuni și închipuiri, Eminescu le adaugă încă trei norme: (4) *originalitatea* (fr. 6), (5) *universalitatea* (fr. 7) și (6) *lirismul* (nota 1, fr. 2, 4, 9).

Dacă *universalitatea* este anunțată de poet ca „semn distinctiv al culturei" (fr. 7), despre *originalitate* el afirmă că oamenii de talent „sunt mari prin cugetările proprii" (fr. 6), deci prin idei originale, iar nu prin ideile străine ce-i vizitează.

Cu privire la *lirism*, în manuscrisele lui Eminescu există această notă: „*Lumină de lună*. Poezii – versuri lirice" (1, s.m.). Dacă nota se referă la volumul de poezii pe care Eminescu se gândea la 31 de ani să îl publice, atunci va trebui să admitem că Eminescu era conștient de faptul că poezia pe care o crea era de fapt *poezia lirică modernă*. Așadar, poezia lui Eminescu este elaborată sub (6) *norma lirismului modern* sau a *lirismului înalt*.

Importanța pe care Eminescu o acordă lirismului este revelată și de ideea că substanța pe care o prelucrează fantezia creatoare (imaginația, viziunea poetică) este o substanță lirică: fantezia „lucrează cu simțiri, pasiuni, închipuiri. Nici o putere mare de fantasie, fără mari puteri stimulatoare, [deci fără simțiri, pasiuni] care nu sunt închipuiri, căci aceste[a] sunt secundarii. [...]." (fr. 2). „Poeții nobilează erupțiunea simțămintelor[,] ei măestresc [prin fantasie] la natura omenească" (fr. 4), spune poetul.

Condiția lirică a poeziei este astfel evidentă, iar lirismul se constituie ca o normă a poeziei, cea de a șasea normă a poeziei moderne autentice, practicate și teoretizate de către Eminescu în fragmentele sale de estetică a poeziei.

În concluzie, în viziunea lui Eminescu, „poezia adevărată", deci *poezia modernă autentică* sau *poezia modernă estetică*, se creează în temeiul a șase principii/norme poetice estetice: (1) „lumea, viața și pasiunile ei", (2) imaginația sau fantezia creatoare, (3) formele estetice produse de fantezia creatoare, (4) originalitatea, (5) universalitatea și (6) norma lirismului modern sau a lirismului înalt. Toate aceste șase principii sau norme poetice creatoare de poezie constituie, de fapt, *estetica*, *arta poetică*, *conceptul* sau *canonul poetic modern* al secțiunii majore a poeziei lui Eminescu. Aceste norme poetice aparțin, ne face să înțelegem poetul, și poeziei moderne autentice a epocii sale.

În ceea ce privește poezia modernă de valoare, deci poezia adevărată teoretizată și practicată de către Eminescu, aceasta a primit numele de *poezie modernă lirică* sau de *poezie a lirismului înalt*. Și dacă de cele mai multe ori vorbim despre „lirica eminesciană", este pentru că poetul practică în mod eficient poetic numai genul liric, iar nu genul poetic epic sau genul poetic dramatic. Această poezie mai poate primi și numele de *poezie modernă estetică*.

Dar indiferent de numele pe care poezia modernă de valoare eminesciană îl primește, atunci când o comentăm noi trebuie să punctăm toate caracteristicile, principiile sau normele care o definesc, și anume cele de care abia am vorbit: conținutul existențial, fantezia/imaginația creatoare, esteticitatea (forma estetică), originalitatea, universalitatea și lirismul. Iar un studiu mai amplu asupra poeziei lui Eminescu ar trebui ca să trateze mai în amănunt tocmai despre cele șase trăsături, principii sau norme poetice estetice care definesc poezia modernă estetică a poetului.

Dar aceste trăsături, principii sau norme poetice estetice aparțin numai secțiunii performante, estetice sau autentice a poeziei lui Eminescu, iar o tratare critică a ceea ce numim „poezia lui Eminescu" trebuie să se preocupe și de cealaltă secțiune, mai puțin izbutită a poeziei lui Eminescu, ce trebuie descrisă și teoretizată ca atare. Și abia prin evaluarea celor două poezii în temeiul spiritului estetic al poeziei estetice universale, iar nu în temeiul unor principii neadecvate, tradiționalist-autohtone, pseudopoetice, personale, ale criticului evaluator, vom avea o imagine întreagă asupra poeziei lui Eminescu.

În acest fel, se vor pune pentru o vreme în paranteză interpretările impresioniste, exclusiv tematice, ficționale, supraevaluările sau minimalizările întregii poezii, interpretările culturale sau cele sincretice, care adună de-a valma judecățile tuturor criticilor referitoare la poezia lui Eminescu, interpretări care nu au niciun sistem de abordare critică a poeziei.

Cei doi Eminescu. Spiritul modern autentic versus spiritul modern tradiționalist

Din toate cele de mai sus, așadar atât din analizarea poeziei lui Eminescu, cât și din fragmentele sale de estetică a poeziei, am înțeles că Eminescu creează de fapt două poezii: o *poezie tradiționalistă* sau romantic-utopică, cu un conținut mitologic, popular, idealizant, vetust, romanțios, și o *poezie modernă existențială nemijlocită*, deci care își face obiect din substanța propriei existențe, a trăirilor sale și a lumii în care poetul trăiește, iar nu, mijlocit, din miturile, basmele, creațiile populare și, în general, din timpurile vechi.

Dar Eminescu nu este doar poetul a două direcții poetice contradictorii, a două concepte poetice opuse, ci și poetul *de ruptură și evoluție*, pentru că el a trecut de la poezia tradiționalistă sau romantic utopică la poezia modernă existențială nemijlocită, care este poezia modernă autentică, estetică: „poesia adevărată e nemijlocită. [...]. Ne va mișca numai ceea ce e în genere uman." (fr. 9), afirmă poetul. Trecerea de la poezia tradiționalistă la poezia existențială nemijlocită reprezintă *evoluția poetică* a lui Eminescu. De altfel, în fragmentele de estetică a poeziei, Eminescu apără poezia modernă existențială nemijlocită, estetică, pe care o numește „poezie adevărată", și totodată respinge poezia modernă de factură tradițională: „Ce a folosit intrarea mitologiei antice în poesia *modernă* [?]. Rămâne ne-nțeleasă pentru mulțime. Ni trebuie școala unor concepțiuni oarecare." (fr. 9).

Într-un climat poetic dominat de pastelurile modeste ale lui Alecsandri și de gloria acestuia de poet oficial, care era chemat să întrețină atmosfera literară la palat, Eminescu este primul mare poet modern autentic din cultura noastră, care a conturat și consolidat, atât practic, cât și teoretic, conceptul de poezie modernă estetică. El este poetul cu care *a început*, de fapt, poezia modernă majoră, estetică, în cultura română. Eminescu *a schimbat* conceptul tradiționalist minor, leneș de poezie, căutând să permanentizeze, printr-o latură a creației sale poetice și prin fragmentele de estetică a poeziei, în epoca modernă, direcția poeziei moderne estetice sau a poeziei moderne înalt lirice. Iar acest lucru nu trebuie nicicum neglijat, dacă vrem să spunem ceva cu adevărat important, esențial, despre poezia lui Eminescu. G. Călinescu, criticul care a scris sute de pagini despre autorul *Luceafărului*, nu a remarcat nici cele două direcții poetice ale lui Eminescu, nici evoluția lui poetică. Criticul a dat o atenție specială poeziei romantice tradiționaliste a lui Eminescu și a vorbit mai puțin despre cealaltă poetică – poezia estetică, înalt lirică, autentică.

Însă Eminescu nu poate fi închis de către istoria literară, de manual sau de receptarea comună în formula poetului „tradiționalist" sau a poetului romantic idealist, a visătorului utopic, care nu face altceva decât să redediteze un trecut, un „spirit autohton", o „mitologie autohtonă" (G. Călinescu) glorioasă sau edenică; el nu poate fi zidit „în cea mai deplină tradiție", în „spiritul autohton", așa cum crede

➲

G. Călinescu, pentru că Eminescu contrazice, chiar prin secțiunea modernă existențială nemijlocită și estetică a poeziei sale, atât tradiția și spiritul autohton al poeziei vremurilor în care a trăit, cât și secțiunea poetică tradiționalistă, mitologizantă a propriei poezii.

A-l limita, a-l reduce pe Eminescu la „cea mai deplină tradiție", la „spiritul autohton", atunci când secțiunea modernă majoră a poeziei sale depășește net spiritul tradițional sau „spiritul autohton", înseamnă *a-l minimaliza* și omorî ca poet, pentru că acest spirit autohton al epocii la care este redus Eminescu nu este nicidecum unul semnificativ artistic (poetic) și nu a produs decât o poezie modestă, călduță.

În mod cert, G. Călinescu îl nedreptățește pe Eminescu, pentru că el nu vede decât o parte a ființei poetice eminesciene, și anume pe cea mai slabă. Dar și alți critici, precum Eugen Simion și Rosa del Conte, îl consideră pe Eminescu tot un poet al pulsiunilor mitologice și populare autohtone, al „humusului natal", fără a vedea și cealaltă secțiune a poeziei lui Eminescu. Ce spirit popular, ce pulsiune a „humusului natal" se află în versurile *Era pe când nu s-a zărit,/ Azi o vedem, și nu e*, în versul *Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns*, în versul *Nu credeam să-nvăț a muri vreodată*, în *De plânge Demiurgos, doar el și-aude plânsu-și*, în versul *Iar timpul crește-n urma mea..., mă-ntunec!*, în versurile *Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?,/ Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun*, în versul *Okeanos plânge pe canale*?

Există însă din fericire și cercetători și critici care au remarcat modernitatea estetică a poetului și nu l-au redus pe Eminescu la spiritul mitologic autohton. În articolul *Eminescu – sau despre absolut* (1963), publicat în volumul *Despre Eminescu și Hașdeu* (6), Mircea Eliade remarcă

„faptul că acest «conservator» a înfăptuit cea mai radicală «revoluție» lingvistică, fundând în bună parte *poetica română modernă*." (6, p. 63, s.m.).

Tot pentru modernitatea estetică a poeziei lui Eminescu pledează și Nicolae Manolescu în articolul dedicat poetului din *Istoria literaturii pe înțelesul celor care citesc* (Editura Paralela 45, Pitești, 2014):

„Nu un epigon euforic al romantismului *Biedermeier* a fost Eminescu, ci un postromantic lucid, care trage lirica spre tărâmul poetic al secolului XX. Și de data aceasta, Maiorescu a avut dreptate."

Cred că o evaluare corectă a poeziei lui Eminescu ne cere să remarcăm evoluția acestuia de la poezia modernă tradiționalistă, mitologizantă, populară, la poezia existențială nemijlocită sau înalt lirică, pe care am numit-o poezie modernă estetică. Finalul de excepție al poeziei *Melancolie* ni-l descoperă pe acest al doilea Eminescu:

Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.
Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țiu la el urechea – și râd de câte-ascult
Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.

Martie 2014, decembrie 2021

Bibliografie și note

8. Mihai EMINESCU, *Fragmentarium*, ediție după manuscrise, cu variante, note, addenda și indici de Magdalena D. Vatamaniuc, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.

■

Colecția Arta regală (X)

Vasile Zecheru

...Deoarece Dumnezeu este Adevărul, să predicați numai Adevărul! Acestea sunt, frații mei, preceptele pe care le-am moștenit de la strămoșii și venerabilii noștri maeștri; ele le-au fost dictate de Înțelepciune și de Adevăr și doar aceste precepte pot să le aducă fericire oamenilor.
J. P. Dubreuil

Lucrarea semnată de către Jean-Paul Dubreuil pe care o prezentăm aici, intitulată *Istoria francmasonilor*, a fost publicată inițial în anul 1838 după o relativ îndelungată perioadă de recul în ceea ce privește evoluția masoneriei în Europa. La scurt timp de la dispariția din istorie a lui Napoleon, pe întreg continentul s-a dezlănțuit o adevărată furtună asupra lojilor, activitatea acestora fiind sau interzisă, pur și simplu, sau supravegheată intens pentru a se identifica presupuse acțiuni ostile îndreptate împotriva aristocrației care, la acea vreme, deținea toate pârghiile puterii în stat. Treptat și cu oarece dificultate, lucrurile au revenit la normal căci multe dintre suspiciunile care obturau o justă reprezentare asupra fenomenului inițiatic s-au dovedit a fi simple temeri fanteziste și nejustificate, marcate de o evidentă absurditate. De precizat aici că alături de autoritățile statale, ierarhii Bisericii catolice și îndeosebi iezuiții au fost extrem de activi și de implicați în procesul de reprimare a mișcării masonice.

După exilul camarilei bonapartiste care acaparaseră conducerea Marelui Orient și după ce restaurarea monarhiei a devenit efectivă, masoneria și-a reluat activitatea sa obișnuită în Franța acelor ani, Ludovic al XVIII-lea fiind, totuși, destul de binevoitor și tolerant cu frații. Este semnificativ, în acest sens, faptul că Élie Decazes (1780-1860) – unul dintre cei mai puternici politicieni din acea vreme – era, concomitent, și mare demnitar al obedienței.[1] (Etchegion & Lenoir, pp. 220-226) Cu toate acestea însă, puțin mai târziu, în loji se întărește din ce în ce mai pregnant spiritul antimonarhic și nu-i de mirare că în iulie 1830, numeroși frați se vor fi implicat în revoluția care a spulberat monarhia restaurată în anul 1815 înlocuind-o cu o regalitate constituțională ale cărei puteri erau limitate prin condiționări riguros și explicit exprimate.

La nici două decenii de la acele evenimente, revoluția de la 1848 va zgudui din temelii nu doar orânduirea socio-politică din Franța ci, grație implicării masive a masoneriei, întregul sistem statal existent în Europa. Revolta generalizată a burgheziei față de reminiscențele feudale era dublată, în acei ani, de ceea ce s-a numit *primăvara popoarelor*, curent politic vizând formarea statelor naționale în varianta lor modernă. Presa a denumit cabinetul revoluționar instaurat la 25 februarie 1848 la Paris, *Guvernul masonilor* și acesta a rămas în istorie pentru că a desființat sclavia, a stabilit votul universal masculin, a proclamat libertatea presei și a promulgat o lege privind timpul normat de lucru. (Etchegion & Lenoir, pp. 227-238)

Autorul cărții care face obiectul acestei prezentări, despre care, din păcate, nu ne-au parvenit prea multe date și informații, a fost contemporan cu evenimentele pe care le evocăm dar și cu Jean-Marie Ragon (1781-1862) și acest amănunt devine extrem de important din moment ce concepțiile sale sunt identice până la suprapunere, pe alocuri, cu cele promovate de autorul *Ortodoxiei masonice*. Ragon este privit cu adâncă prețuire de către J. P. Dubreuil și aceasta mai ales pentru că, într-o vreme, distinsul autor de literatură masonică fuseseră *...venerabil al Respectabilei Loje a Trinosofilor din Paris*. Judecând după produsul muncii sale, cartea de față, J. P. Dubreuil pare să fi fost un intelectual riguros și conștiincios, preocupat să se informeze temeinic în legătură cu ezoterismul timpului său, desigur, atât cât poate fi posibilă o asemenea documentare asupra unui domeniu discret, subtil și inefabil, în multe privințe. Totodată, el pare să fi fost intens preocupat de formularea corectă a enunțurilor sale căci, așa cum se poate observa, evită figurile de stil inutile și descrierile prea elaborate ale fenomenelor și situațiilor pe care le prezintă. Pentru toate acestea, în legătură cu cartea lui J. P. Dubreuil, se poate spune că aceasta reușește, în bună măsură, să confere cititorului din mileniul III o valoroasă mărturie despre masoneria europeană la început de secol XIX, precum și despre filiațiunile sale inițiatice cu diverse curente și manifestări mai mult sau mai puțin reprezentative.

În mare vogă pentru acele decenii post-napoleoneene, trinosofia[2] va fi exercitat o puternică atracție asupra autorului nostru. Sub aspect ezoteric, nebuloasele preceptele trinosofice aduc, din abundență, numeroase nuanțe semnificative în ceea ce privește simbolistica și ritualurile masonice, dar și o persistentă învăluire cu iz puternic de alchimie și kabbala ce face cvasi-imposibilă receptarea clară și eficace a mesajului inițiatic. Din această perspectivă, trinosofia a avut și are, în continuare, o adresabilitate strict limitată, ea nefiind accesibilă decât într-o mică măsură celor neavizați căci, vălul său de mister și de tainică încifrare este mult prea impenetrabil chiar și pentru un inițiat cu pretenții de cunoscător în materie. Ragon, caracterizat de către contemporanii săi ca fiind *...cel mai învățat dintre masoni*, spunea despre trinosofie că poate fi înțeleasă doar cu ajutorul a trei chei distincte: una dintre acestea fiind dată de alchimie (chimia sufletului), cea de-a doua de kabbala esenian și, în fine, ultima, de hermetismul greco-egiptean specific elenismului precreștin. (Contele de Saint-Germain, pp 34-37)

În linii generale, cartea lui J. P. Dubreuil poate fi caracterizată ca fiind o alcătuire compozită de teme, abordări și referințe masonice; cititorul va găsi aici o secțiune ce concentrează problemele de istorie masonică (cap. III-VII și cap. XXVI), o importantă diviziune de ritualistică (cap. X-XIII și cap. XXVII-XXVIII), dar și o amplă alocare de spațiu editorial pentru prezentarea unor particularități privind manifestarea masoneriei în Europa (cap. XIV-XXV). În mod simetric, la începutul și, respectiv, la sfârșitul lucrării sunt consemnate câte două capitole ce evidențiază atitudinea autorului față de fenomenul masonic. Cartea se deschide cu o argumentație mai consistentă privind definirea Artei regale (cap. I și II), pentru ca, în încheiere, să se sublinieze nevoia de

reformare, pe alocuri, a procesului de transmitere a învățăturii inițiatice (cap. XXIX), precum și pledoaria autorului referitoare la presiunea constantă pe care lojile au suportat-o ca urmare a emiterii bulelor papale de excomunicare (cap. XXX).

În preambulul lucrării, autorul produce o succintă expunere de motive despre scopul demersului său și, astfel, îl face părtaș pe cititor la ceea ce am putea numi aici resortul interior care l-a animat în acțiunea sa de a oferi o mărturie despre masoneria timpului său. În esență, așa cum afirmă în mod explicit, autorul consideră de datoria sa să intervină pentru *...a distruge falsele prejudecăți ale oamenilor care încă se mai îndreaptă contra francmasoneriei...*; el a definit masoneria ca fiind ... *o societate de bărbați, reuniți în scopul de a practica toate virtuțile, de a exercita la scară universală iubirea față de semeni și de a se întrajutora în cazul grelelor încercări ale vieții.* (p. 12)

J. P. Dubreuil insistă, totodată, asupra filiațiunii dintre tradiția inițiatică și creștinism și la un moment dat consemnează oarecum riscant și fără acoperire că *...francmasonii nu ar fi altceva decât succesorii direcți și continui ai mărturisitorilor și martirilor creștinismului pur, așa cum se prezenta el într-un timp apropiat de cel al fondatorilor acestei religii.* (p. 13) Dată fiind această convingere, autorul cărții introduce, încă din primele pagini, o amplă și elaborată pledoarie împotriva celui pe care-l consideră ca fiind principalul izvor de atacuri nejustificate la adresa francmasoneriei, respectiv clerul romano-catolic în frunte cu Suveranul pontif care, începând cu anul 1738, când a fost emisă Bula *In eminenti*, a persistat în atitudinea sa ostilă, de condamnare și excomunicare a tuturor celor implicați în ceea ce vom numi cunoaștere inițiatică. În ultimul capitol al cărții, autorul revine la subiect cu intenția vădită de a argumenta mai consistent această problematică sensibilă privind conflictul dintre catolicism și masonerie.

Cele șase capitole destinate să alcătuiască secțiunea istorică au în comun faptul că identifică numeroase asemănări ale inițierilor antice cu cele practicate în masonerie. Prin simpla trecere în revistă a acestor similitudini i se sugerează cititorului ideea unei descendențe venerabile a Artei regale din misteriile vechilor popoare (egiptenii, evreii și grecii) ale căror ritualuri sacre, mituri și simboluri pot ilustra temeinic teza continuității tradiției inițiatice având ca fir călăuzitor geometria, arhitectura și arta de a construi. În mod subtil, autorul induce, de asemenea, ideea că tradiția inițiatică este universală, în esența sa, chiar dacă instrumentele utilizate în diversele forme tradiționale sunt, în fapt, diferite unele față de altele.

La rândul său, partea de ritualistică, așa cum este consemnată aceasta de către autor, face un imens serviciu celor care sunt preocupați de studierea modului cum a evoluat în timp acest instrumentar anume destinat spre a transmite fiorul sacrului și al ordinii universale. Rând pe rând, Dubreuil aduce în fața cititorului textele ritualice privind deschiderea lojei ucenicilor, calfelor sau maeștrilor, precum și pe cele referitoare la derularea agapelor masonice sau la ceremoniile gradului de maestrului perfect și, astfel, prin această dezvăluire, produce cumva o dovadă a faptului că, în esență, masoneria nu are nici un secret. Ritualul este văzut de către J. P. Dubreuil ca fiind principalul instrument prin care se realizează predania inițiatică, în toată splendoarea sa și, ca atare, el acordă o atenție deosebită detaliului și indicațiilor regizorale ce însoțesc psihodrama respectivă, ca înfăptuire și punere în scenă.

În fine, în partea a treia a cărții, cea destinată prezentării unor particularități privind manifestarea masoneriei în Europa timpului său este de natură să contribuie la documentarea celor care își propun studierea fenomenului. Cele douăsprezece capitole care intră în alcătuirea acestei secțiuni fac posibilă elaborarea unui studiu comparativ ce evidențiază tendințele și specificul masoneriei în prima jumătate a secolului al XIX-lea, dar și modalitatea concretă de reacție a statelor față de lojile și obediențele existente în Europa.[3] Este important să amintim aici că J. P. Dubreuil introduce în cartea sa o succintă referire la gruparea *Illuminati* înființată de către Adam Weischaupt în Bavaria (cap. XVI), precum și la sistemul german denumit *Stricta observanță templieră*[4] care a dispărut din istorie în urma congresului din 1792, ținut la Wilhemsbad. (cap. XVII) Este menționat, de asemenea, Emanuel Swedenborg – marele savant și inițiat suedez – ca fiind un important reformator al ritului de perfecție și autor a două cărți ezoterice de referință, *Ierusalimul celest* și *Lumea spirituală*. (Taguieff, Marris, Guénon, pp. 164-181)

După toată această prezentare sumară a cărții, să revenim, acum, la cap. XXIX care, deși are un titlu destul de incitant[5] nu pare a fi totuși destinat, cum s-ar putea crede la o primă evaluare, spre a consemna o propunere de reformare a Ordinului. Cu subtilitate și fără să critice masoneria timpului său, J. P. Dubreuil lasă să se înțeleagă că aceasta se manifesta întrucâtva deviant în raport cu cerințele inițiatice veritabile așa cum decurg ele din ritualuri, simbolistică și din vechile scrieri ezoterice. Astfel, bazându-se pe *...rodul profundelor meditații ale fratelui Ragon*, autorul cărții introduce o serie de observații și propuneri personale menite să conducă, în final, la instituirea unui proces de instruire masonică mai eficace și mai în acord cu exigențele autentic tradiționale.

Astfel, în legătură cu încercările (probele inițiatice) pe care candidantul la inițiere le parcurge, potrivit ritualului, se sugerează a se avea în vedere trei niveluri de agregare: *Dumnezeu*, *Sinele* și *ceilalți*. Ca atare, primul set de întrebări va avea, ca orizont de cercetare, domeniul metafizicii unde reperul central îl constituie *Principiul* numit generic, în doctrina masonică, *Marele Arhitect al Universului*. Cel de-al doilea set de întrebări vizează cunoașterea Sinelui și îl vor direcționa pe aspirant către un mod de viață adecvat, care să favorizeze iluminarea lăuntrică (vederea Stelei înflăcărate) și care să-l apropie, treaptă cu treaptă, pe căutătorul de Lumină de atingerea unui nivel ontologic superior. În fine, cel de-al treilea set de întrebări se referă la relațiile pe care individul le cultivă cu aproapele și, în genere, cu grupul socio-uman din care el face parte; chestionarea candidatului va urmări să identifice, în acest caz, răspunsuri la întrebări precum: *ce datorie avem față de semeni? ce înseamnă spiritul de companionaj, compasiunea sau iertarea?* etc.

Interesante sunt, de asemenea, și condițiile pe care, în opinia autorului, trebuia să le îndeplinească un aspirant pentru a fi promovat în gradul de ucenic, calfă sau maestru mason. Astfel, cel care urmează să fie acceptat ca ucenic trebuia să se retragă în izolare spre a medita, să exerseze la propriu compasiunea față de un om nevoiaș, lipsit de cele necesate unui trai decent și să se îmbrace în alb în ziua primirii sale în masonerie. Tot

Mira Marincaș *Simile est* (2021)
fotografie digitală, 30 x 40 cm

la fel, candidatul la gradul de companion urma să se retragă în liniște și izolare pentru a reflecta la destinul uman și pentru a se documenta în legătură cu filozofii antici; el continua, totodată, să-și manifeste spiritul de caritate oferind daruri unor semeni aflați în suferință. La admiterea în Camera de mijloc, aspirantul trebuie să promită venerabilului că se va retrage într-un loc solitar pentru cel puțin o oră spre a medita la propria-i viață, la faptele, sentimentele și gândurile sale, după care va consemna în scris rezultatul meditațiilor sale pentru ca marturisirea respectivă să poată fi arhivată de către secretarul atelierului. Candidatul urma să facă apoi dovada că a citit cărțile recomandate de către frații din lojă și să prezinte scurte recenzii asupra acestor lecturi. În final, aspirantul la gradul de maestru urma să promită solemn că va ierta jignirile care i-au fost aduse de către semeni și că va alunga din inima sa sentimentele de ură, invidie, furie, vanitate etc.

Bibliografie

Contele de Saint-Germain – *Trinosofia*, Ed. Herald, 2007;

Etchegion, Marie-France & Lenoir, Frédéric – *Adevarata istorie a francmasonilor*, Ed. Nicol, 2013;

Guénon, René – *Francmasonerie și companionaj*, Ed. Herald, 2016;

Marris, Jim – *Illuminati. Societatea secretă care a deturnat întreaga lume*, Ed. In extenso, 2018;

Ragon, Jean-Marie – *Ortodoxie masonică*, Ed. Herald, 2017;

Taguieff, Pierre-André – *Iluminații.Esoterism, teoria complotului, extremism*, Ed. RAO, 2007.

Note

1 Jurist de profesie și important om politic, Prefect al poliției într-o perioadă dificilă din istoria Franței, Élie Decazes a fost Prim-ministru pentru câteva luni, începând cu noiembrie 1819; între anii 1838-1860, el a îndeplinit funcția de Suveran Mare Comandor al Ritului Scoțian Antic și Acceptat din Franța.

2 În traducere, *Sfânta și Întreita Înțelepciune*, un curent teosofic premergător, cumva, ocultismului și teosofismului care, în a doua jumătate a veacului, vor face furori în lumea occidentală. (Contele de Saint-Germain, pp. 33-41)

3 Principala sursă de inspirație a studiului elaborat de J. P. Dubreuil despre particularitățile masoneriei în Europa pare a fi lucrarea lui de Claude-Antoine Thory intitulată *Acta Latomorum* – o cronologie în două volume publicată pentru prima dată în anul 1815.

4 *Stricta observanță templieră* a fost inființată de către baronul Karl Gotthelf von Hund (1722-1776) în anul 1753.

5 *Despre un proiect de reformă util menit să prevină abuzurile Mason:*.

■

Resurecția „Proletcultului”?

Christian Crăciun

Am scris încă din primii ani de după 1990 despre necesitatea de a depăși abordarea singular și îngust estetică a literaturii. Acceptând axiomatic *autonomia* esteticului, am susținut că trebuie să nu o confundăm cu o *autarhie* a esteticului. Susțineam în acest context completarea evantaiului, privirea literaturii din perspective diferite: filosofie, morală, sociologie, antropologie, religie, chiar și ideologie. Păstrând însă tot timpul centrul estetic. Mi se părea acest pas unul obligatoriu spre maturizarea culturii noastre, spre completitudine. Amintesc aceste truisme în contextul unui scandal care a agitat mica noastră lume literară, cel al poeziilor cu vorbe buruienoase care au fost premiate de Ziua culturii naționale. S-a iscat pe forumuri și în presa culturală o mare vâlvă, din păcate cantonată doar în zona vocabularului. Miezul problemei mi se pare însă a se situa în cu totul altă parte. Ocultată cu grijă de către apărătorii *ex officio* ai acestor artefacte propagandistice. Pentru că nu de poezie a fost vorba în zaveră, ci de militantism ideologic. Departe de a fi *case closed,* cum spune unul dintre cei mai faimoși critici care au apreciat aceste poezii, abia acum ar trebui pornită dezbaterea. Dl. Cosmin Perța, la rându-i, are teoretic dreptate să detecteze ideologii în marile opere clasice. Și să militeze pentru o combinare a criteriilor estetic și ideologic în interpretarea poemelor. Numai că nimeni dintre apărătorii poetelor insurgente, după știința mea, nu a reușit să detecteze urmele de poezie. Cum scrie pe unele ambalaje alimentare: „poate conține vagi urme de ou”. Nu cazul Ilenei Negrea e în discuție, ci o anume situare a culturii române față de timpul de azi. Îi provoc pe toți cei care au luat apărarea acestei „poezii” să fie consecvenți cu ei înșiși și să purceadă de îndată la reabilitarea (cu aceleași argumente) a poeziei proletcultiste sau, cine știe, și mai în urmă, a literaturii unei Maria Cunțan de exemplu. La urma urmei și acestea slujeau unor cauze cât se poate de nobile. Eu nu pot vedea vreun progres dacă înlocuim proletcultismul cu sexocultismul. Pentru că despre asta este vorba, pe șleau spus. Nu văd niciun progres de la măsurarea poeziei cu șublerul luptei de clasă și al dragostei pentru steaua roșie la măsurarea ei după standardele qeer sau mad. Chiar a fost folosită de către mai mulți dintre cei care au intervenit în discuție vechea formulă cu epatarea burghezului, care ar justifica revolta. Spectaculoasă formulă! Dar periculoasă! Nu trebuie totuși să uităm niciun moment că epatarea asta a dus rapid la lichidarea fizică a burghezului. În proporție de masă. Cuvintele au consecințe! Nu despre mașina de făcut sex este vorba în această poveste, ci despre mașina de eliminare a adversarilor. Despre rinocerită. Sigla *Colectivei Autonome Macaz* (sic!!) – așa se cheamă unul dintre siturile queer pe care scriu acești autori - este un pumn roz lovind o zvastică (nu și secera și ciocanul) aurie aflată la baza unui cristal roz. Pumnul respectiv e un simbol cu veche tradiție, nu are rost să descifrăm acum iconul. „...avem în vedere o politică de insurgență, mai degrabă decât una de rezistență” se spune pe situl editurii care a publicat volumul. Citiți dumneavoastră în dicționar ce înseamnă insurgență și ce legătură are ea cu democrația.

Abolirea criteriului estetic și înlocuirea lui cu unul/unele de natură ideologică (oricare ar fi acestea) duce inevitabil la rinocerizare. Care nu este doar fascistă sau comunistă, poate căpăta multe fețe. „Domnia esteticii se sfârșește cu mine” decretează poeta premiată. Încheind un poem-manifest nu lipsit de forță, dar cariat ideologic: „ACESTA/ ESTE/ DOAR/ ÎNCEPTUL/ Domnia esteticii se/sfârșește cu noi” (majusculele aparțin autoarei). Numai eu citesc aici o amenințare? Totul este amenințare în textele acestei grupări. Tonul face muzica. Exact ca în poeziile proletcultiste. Maiorescu era un infam critic burghez, de asta a și fost interzis câteva decenii bune (rele!). Asistăm din nou la o abolire a granițelor (e foarte util aici eseul extraordinar al lui Andrei Vieru care demonstrează că acesta este indiciul clar al totalitarismului de orice fel) dintre poetic și non-poetic. Vedem cum, din nou, implicit, bătrânul critic este pus la un index moral și intelectual. Argumentul că s-au mai schimbat lucrurile de atunci este slab și insuficient. Reciclarea sloganurilor avangardei, ca și a vocabularului și tehnicilor ei poetice, nu poate fi invocată ca un progres, a trecut, totuși, un secol de la înflorirea lor. Și lumea e alta nu numai față de cea a lui Maiorescu ci și față de cea a lui Tzara. Ascunderea după degetele unui verbiaj tehnic sofisticat nu poate face invizibilă precaritatea background-ului ideatic: *nu avem de-a face nicidecum cu un fapt artistic, ci cu unul de propagandă de extremă stângă.* De altfel, știm regula: propaganda trebuie să aibă idei puține și simple, dar vehiculate cu insistență obsesională. Lucru limpede și sincer expus în interviul poetei premiate din *Observator Cultural.* Hilare sunt și contradicțiile logice ale fenomenului: de exemplu combaterea colonialismului (într-o țară și o cultură care măcar păcatul ăsta al colonizării nu l-au avut) cu o doctrină în întregime importată pentru că este up to date (vezi prezentarea editurii pe situl FrACTalia). Mândria asta că „avem și noi faliții noștri” postumaniști este un semn al unei precarități de fond a gândirii și al provincialismului tocmai din partea celor care vor să „ne alinieze”. Impunându-ne un proces de aculturație care ține de cel mai pur trend colonizator. De altfel, enumerând în poemul citat țări în care femeile sunt asuprite, autoarea amintește aleatoriu Congo, SUA, Mexic și România. Nici din greșeală vreo țară musulmană. Acolo este raiul unde femeile o duc foarte bine. Ca să-l amintesc iar pe criticul clasic (asta este o mare greșeală din partea mea) beția de cuvinte blochează înțelegerea. Citez din aceeași prezentare a editurii unde a apărut volumul premiat: editura își propune „să pledeze pentru valori neierarhice și să participe la producția de cunoaștere alternativă”. Ce înseamnă oximoronul acesta „valori neierarhice”? (coerent de altfel: în interiorul doctrinei pe care o susțin ei asta este un alt nume pentru abolirea esteticului). Valorile sunt prin însăși definiția lor ierarhice. Ce înseamnă, la fel, „cunoaștere alternativă”? Nu există decât cunoaștere, prin diferite metode, cu diferite țeluri și ducând la Adevăr. Înadins scris cu literă mare, pentru că nu există cunoaștere în afara adevărului și, în momentul când acesta devine relativ până la o totală fluidizare, cunoașterea se transformă în jocuri de cuvinte gratuite.

Sigur, baza intelectuală a întregii acestei viziuni este postumanismul. Cu varianta lui antiumanistă de fapt. Ecologismul extremist sau mișcarea *cancel culture* se găsesc într-un

Mira Marincaș

seria Abandon (2021), fotografie digitală, 40 x 60 cm

ghiveci bine amestecat în această ideologie proclamată cu o seriozitate încruntată de militanții care se vor poeți. Și de criticii care îi încurajează, (cei mai mulți și cadre universitare) făcându-se că nu văd pericolul planului din spate. Apreciind „generozitatea" lozincilor și uitând că și nazismul și comunismul s-au impus tot sub masca unor asemenea sloganuri pline de „bune intenții". Chiar: această încruntare, posomoreală, arțag care răzbat din toate textele lor sunt și ele semnul unei gândiri funciarmente incapabilă de dialog. Deci totalitare, autarhice. Oamenii ăștia vor să se impună a fi acceptați, neacceptând pe nimeni care nu este ca ei. *Sfârșitul antropocenului* are ca unul din semne tocmai această abolire a valorilor „clasice" (cum să le spun altfel?): binele, adevărul, frumosul. Or, intelectualii se pare că nu mai iubesc aceste valori. Dl. Florin Ionescu o spune ad litteram: „Poezia a servit întotdeauna unor scopuri care nu au de a face cu ea, fiindcă poezia în sine nu există, a însemnat mereu altceva, e doar un vehicul cu dimensiuni și maniere variabile". Mă întreb atunci, dacă „poezia în sine nu există", de ce se chinuie unii critici și poeți să ne demonstreze că *asta e poezie*? Când chiar promotorii ei ne spun că este un simplu cărucior pentru transportat altceva. Recte ideologie. Mai precis, ideologie de stânga. Pentru că, dacă un alt poet ar veni cu teme religioase, istorice, naționale ș.a.m.d., brusc poezia nu ar mai fi bună. Ideologic nu ar mai fi bună. Ar fi reacționară și rudimentară. Ideologiile, spre deosebire de estetic, sunt totdeauna excluzive, se combat una pe alta, și nicidecum incluzive, precum esteticul. Este un altul dintre multele impasuri logice ale acestei poziții. Cineva observa că nu e logic să spui „sunt antirasist", pentru că asta denotă o gândire în termeni rasiști, ci „sunt nerasist". Tot astfel nu ar trebui să spui că ești feminist, pentru că asta înseamnă folosirea unui concept sexist. Dar ideologiile n-au făcut niciodată casă bună cu logica și cu semantica. Scrie doamna Adina Dinițoiu într-o combatere a autonomiei esteticului: „Ajungând în acest punct, aș vrea să spun că, de fapt, mai importantă decât discuția legată de autonomia esteticului, de separarea lui de politic sau ideologic, este altceva: *distincția dintre literatură/artă și propagandă*! Ne aflăm la ora militantismelor de orice fel – de la diverse valuri feministe la diverse discursuri LGBTQ sau în favoarea minorităților etnice ori împotriva rasismelor – și toate aceste tematici corecte politic au devenit astăzi un trend *sine qua non* în film, literatură, arte vizuale. Sunt necesare, trăim vremuri foarte politice, cum spuneam. Dar să nu uităm că există o diferență enormă între literatură (artă) cu conținut de idei/atitudini socio-politice și propagandă". (admir necondiționat acel autoritar, absolut, „sine qua non". El ne spune că nimic altceva nu este *tolerabil* pentru acești apostoli ai toleranței decât ceea ce corespunde ideilor lor). Dar uită să ne spună tocmai care este această „diferență enormă" pe care eu unul nu o văd în toate textele citate aici. Într-un „Manifest al scriitoarelor feministe de stânga" (sic!) se protestează împotriva întregii ceremonii a premierii, pe motiv că a fost un eveniment „în parte opresiv, sexist și eclezi-ast" (sic! corect „ecleziastic", dar și gramatica este, se știe, prin excelență fascistă, opresivă). Alt minunat exemplu de a cere mentalități incluzive prin excludere. Aici observăm doar că

Mira Marincaș — *seria Abandon* (2021), fotografie digitală, 40 x 60 cm

această mișcare care vrea să dinamiteze sistemul (insurgentă!) se înghesuie totuși an de an să capete acreditarea sistemului prin premii, apariții în presă și intrarea în programele de studiu ale învățământului superior pe care le-a cotropit. Este o „tehnică revoluționară" bine știută de sabotare din interior. În interviul citat mai sus chiar se subliniază că s-a căutat înadins scandalul pentru a obține vizibilitate.

Nu am amintit nimic de vocabularul poemelor premiate, mulți dintre comentatori au cedat șocului și au comentat *numai* acest aspect. Doar o fumigenă, menită să ascundă fondul, după părerea mea. Dovadă că un poet folosind un lexic uneori chiar mai coroziv, precum Emil Brumaru, este socotit unul dintre cei mai importanți poeți contemporani. Dar mi-e teamă că militanții aceștia îl consideră pe blândul poet insuportabil de macho. Asta se întâmplă când se amestecă poezia cu militantismul. Poezia moare. De altfel, vocația acestor manifeste (manifestele nu fac o literatură... îmi vine să parafrazez) este moartea. Ele ucid diversitatea pe care o proclamă în teorie, tot ce este *altfel* decât ceea ce ele strigă. Pentru acești ideologi, Eminescu este doar „un naționalist trist" (apud Cătălina Stanislav), autor a „o grămadă de poezii cu aluzii sexuale explicite". Lasă că nu sunt „o grămadă", dar să-l reduci pe Eminescu la asta înseamnă să ai mari probleme de înțelegere a literaturii. Și de înțelegere în general. Scuze, am uitat că literatura e ultimul lucru care-i interesează pe dânșii. Orbirea ideologică merge atât de departe încât riști să pățești accidente comice, ca dl. profesor Iovănel care îi atribuie lui Eminescu un astfel de text rugos al unui oarecare poet de azi. Ridicolul nu ucide. De altfel, e greu să nu vezi în toată mișcarea de la decernarea premiului o strategie foarte bine pusă la punct, sunt buni în chestia asta, cu o poetă care ia premiul și alta care citește, ca să nu poată fi invalidat. Cum să te declari nemulțumit de o ceremonie care-ți era dinainte bine cunoscută, cine te-a obligat să participi? Tot scandalul (vă amintiți povestea cu filmul de propagandă LGBT proiectat pentru elevi la Muzeul Țăranului?) a fost premeditat, cu complicitatea voită sau inconștientă a juriului. Pe care eu îl consider principalul responsabil. Poetele/poeții au firește voie să scrie ce vor, și editurile să publice orice, trăim într-o țară liberă, cum se spune în filmele americane, dreptul de a scrie orice este garantat prin constituție (era să spun „sfânt" dar m-am autocenzurat). Juriul nu e obligat să premieze. Critica nu e obligată să ratifice. Încă de la începutul anilor 90 profesorul Sorin Alexandrescu observa că intelectualitatea română suferă ciudate, periodice sincope de recădere în premodernitate. Am impresia unui straniu paradox: anume că, prin acest abandon al uneltelor sale, sub pretextul progresului, o parte din critica noastră regresează într-o epocă pre-critică, a amestecului de criterii. Suntem într-un confuz pașoptism fără idealuri și fără valori. Îmi cer scuze că citez dintr-o carte veche, și oamenilor ăstora nu le plac cărțile vechi, dar ea explică bine ce s-a întâmplat: „Printre cei care ar trebui să ofere lumii privelișteа unei activități intelectuale dezinteresate și care-și abat funcția spre scopurile practice îi voi mai cita și pe critici. Știe oricine cât de mulți sunt astăzi cei care consideră că o operă nu-i frumoasă decât în măsura în care slujește partidul scump lor, decât dacă exprimă «geniul națiunii», decât dacă ilustrează doctrina literară integrată în sistemul lor politic sau împlinește alte condiții la fel de pure. Cărturarii moderni, spuneam, vor ca utilitatea să determine dreptatea, și, de asemenea, frumosul; nu aceasta va fi cea mai mică originalitate a lor din cursul istoriei. Dar și în acest caz, cei care acceptă o astfel de critică nu sunt de fapt critici, ci oameni politici care își pun critica în slujba scopurilor practice/.../Dar fapta cea mai remarcabilă a cărturarilor moderni, hotărâți să includă pasiunea politică în operă, este includerea ei chiar și în filosofie, chiar și în metafizică". Julien Benda, *Trădarea cărturarilor*. Carte apărută în 1927. Știm cu toții ce a urmat la un deceniu după, tocmai ca o consecință (și) a fenomenului descris de Benda. De aceea, din tot ceea ce s-a întâmplat la 15 ianuarie, îngrijorătoare nu este doar citirea unor poeme cu mașini de sex. Ci orbirea, demisia criticii, a intelectualității, de la datoria ei. ■

Infirmităţile, maladiile, traumatismele morale în creaţie

Radu Bagdasar

Infirmităţile, anumite maladii, traumatismele morale în concreteţea lor pot avea un impact stimulator asupra culturalităţii şi creativităţii unui individ în măsura în care îi interzic modurile de viaţă superficiale, îl fac să se replieze asupra lui însuşi şi îl împing spre drumuri mental-creatoare aride dar fecunde.

Ronsard a surzit la vîrsta de 17 ani. Consecinţa pe care această ruptură cu lumea a avut-o asupra lui, interiorizarea, i-a servit plenar în realizarea talentului poetic. Fără ea Ronsard ar fi devenit probabil un gentilom *bon vivant*, extrovertit, fustangiu, prea ocupat cu vânătoarea şi războaiele pentru a mai avea timpul să scrie. „Era un tânăr frumos, vesel, înrudit cu regina Angliei, făcut pentru a avea o viaţă futilă şi strălucită, iar el a plonjat în cărţi. Această concentrare a forţei spirituale către interiorul său este semnificativă. Ronsard nu este un simplu autor care, eventual, inaugurează un filon tematic original. Este în primul rând un poet de geniu, iar în al doilea rând un federator de energii. Creând Pleiada, fenomen aproape unic în istoria literelor europene destinat să trezească geniul colectiv al unui popor, Ronsard face posibilă concretizarea visului său programatic: ca literatura franceză, prezenţă minoră în Europa epocii sale, într-un raport de totală inferioritate faţă de cea italiană sau spaniolă, să fie «capabilă de a produce capodopere care să le egaleze pe cele ale Anticilor»." (d'Ormesson 2006).

Asistăm cu Ronsard la un magnific fenomen de hipergeneză care va acoperi următoarele patru secole: Ronsard şi Pleiada reprezintă zorii hegemoniei literare franceze în Europa şi în lume care va dura fără întrerupere până prin anii 1970. După acelaşi Jean d'Ormesson, handicapul lui Byron, şchiop din naştere, nu este străin de lirismul său melancolic. Carlyle îl întâlneşte în 1843 pe tatăl lui Henry James, iar sub impresia vizitei îi scrie lui Emerson: „El confirmă una dintre observaţiile mele despre care îmi dau seama că în realitate a fost făcută deja în urmă cu secole, că un om care se bâlbâie nu este niciodată fără interes. Fiziologia este în măsură să vă explice pentru ce. Este un exces de delicateţe, o sensibilitate excesivă la prezenţa semenilor, care provoacă în el bâlbâiala" (apud Updike 1992, 105).

John Updike şi-a tras sevele creatoare din refularea şi frustraţiile suportate în timpul unei copilării solitare la care îl reduseseră un psoriazis şi o bâlbâială rebelă. Handicapul fizic era agravat de un handicap social: Updike provenea dintr-o familie modestă de fermieri, clasă joasă şi aculturală, într-o Pennsylvanie urbană şi foarte culturală. Complexul de inferioritate i-a dat forţa de a se ridica deasupra adversităţilor, edificând una dintre operele cele mai originale ale Americii secolului XX.

Bolile

Există creatori asupra cărora boala n-are nici un fel de incidenţă sau în orice caz nu o incidenţă intelectuală.

Jean Guitton (1986, 165), observator al muncii intelectuale, formulează la un moment dat o judecată *în aparenţă* contrariantă: „Lucrătorul intelectual este, printre toţi lucrătorii, cel care are cel mai puţin nevoie de sănătate, chiar de odihnă, *chiar de condiţii propice*." Şi pare a avea o crudă dreptate. Viaţa normală, îndestulată, comodă împinge la îmburghezire, la mediocritate, în vreme ce suferinţa, extenuarea, condiţiile dificile sau atroce (a se vedea excepţiile) scot organismul din regimul normal de funcţionare, îl hipersensibilizează şi îl proiectează pe o traiectorie în afara drumurilor bătute. Afirmaţia că este mai uşor şi mai productiv de a lucra în stare de suferinţă decât în perfectă stare de sănătate pare paradoxală, dar realitatea practică dovedeşte contrariul în cazul unei bune franje de creatori: citaţii Ruteboeuf, Jean Bodel, Brantôme, Kurt Vonnegut, Soljeniţîn ... au atins cotele cele mai înalte ale creaţiei lor în, momentele de acerbă suferinţă. Suferinţa este un catalizator.

Problema care se pune în mod evident este care este balanţa beneficiului intelectual între boală şi buna condiţie fizică.

Diferenţa dintre infirmitate şi boală consistă, în principal, în diferenţele de durată şi de reversibilitate între cele două. O infirmitate este definitivă, o boală nu întotdeauna, iar efectele nu sunt aceleaşi. O abundentă vegetaţie de interogaţii se grefează pe problematica patologiilor artiştilor care ar fi trebuit să constituie obiectul unor studii ample şi aprofundate de multă vreme. În raport cu diversitatea bolilor o întrebare poate privi efectele psiho-mentale ale unei boli în funcţie de persoana care suferă de ea - variabila individuală -: aceeaşi boală poate avea efecte psihologice diferite în raport cu individul atins.

Cu titlu de efect, o boală poate stimula sau inhiba activitatea creatoare iar dincolo de efervescenţa creatoare poate ea afecta conţinutul şi forma scrisului? Cum consideră scriitorii maladiile de care suferă? Care este boala sau bolile cele mai frecvente care îi afectează pe scriitori?

Că boala scoate din starea psihică normală pare a fi un adevăr stabilit. Vigny, suferind fiind, se compensează într-un mod sărac, pur fizic: „Am să mă scol şi am să fug pentru a-mi uita durerile. [...] Aşa s-a întâmplat cu mine încă din copilărie. Întotdeauna o suferinţă mi-a trezit ideile, aşa cum umbra Clitemnestrei a trezit Furiile" (1948, 22 iunie 1838). Dacă suferinţa îi trezeşte ideile asta înseamnă că ea funcţionează ca un stimulent dar oare respectivele idei se înscriu într-o intenţionalitate preexistentă, participă la vreun proiect? Este posibil, dar nu clar.

Bolile care afectează invenţia nu par a fi însă cel mai adesea de ordin corporal, somatic ci mai degrabă de ordin psihic, mental. *„Nu există geniu fără un grăunte de nebunie"* asertează Aristotel în *Poetica* acum 2500 de ani, în zorii primei mari epoci culturale. Chit că Aristotel s-a exprimat mai degrabă metaforic în sensul patosului care îl posedă pe artist în momentele creaţiei dar dincolo de acest sens realitatea arată că *tulburările psihice* sunt mai frecvente printre artişti şi scriitori decât în rândurile populaţiei ordinare. Epicur era bolnav: aşezat într-o grădină de lauri roz se ridica din timp în timp cu dificultate pentru a nota o idee. Lucreţiu n-a avut nici el şansa unei sănătăţi înfloritoare iar Sfântul Paul, singurul cultivat, poliglot şi mare orator printre apostoli, scria cu dificultate, dar nu redus la neputinţă. Expansiunea creştinismului dincolo de matca lui de origine se datorează fără îndoială predicilor înflăcărate pe care le-a ţinut în afara Israelului. La Voltaire, Byron, Hölderlin, Flaubert, Maupassant; Hemingway, Churchill în mod paradoxal, Virginia Woolf[1], Proust, Hermann Hesse, Thomas Mann, Henry Miller, Antonin Artaud, Camille Claudel..., tulburările psihice şi suflul creaţiei par a evolua în asociaţie. Scriitorii citaţi alternau stările de tristeţe depresivă cu cele de excitaţie activ-creatoare. Romantismul, primul curent a fi asociat bolii, este marcat de nevroze şi tuberculoză. Tânărul ftizic, palid şi melancolic, devine figura emblematică a poetului. Mai târziu, „poeţii blestemaţi", suprarealiştii, par a fi campionii patologilor psihice. Bolile afectează însă indivizii cu efecte diverse dincolo de eticheta estetică.

În general, dacă e să-i dăm crezare lui Rilke, când ele nu sunt catastrofice şi nu ucid, bolile întăresc şi stimulează. Se poate adăuga de asemenea că imprimă o amprentă specifică pe producţia literară. Este tulburător de constatat că perioada 1794 – 1800, cea mai fecundă în existenţa lui Hölderlin, cea în care zămisleşte *Hyperion*[2], şi parvine la acel *Grundton* sau *Stimmung* elegiac propriu marelui lirism imnic din *Imnele nopţii*, corespunde cu cea a alunecării treptate a poetului în nebunie[3]. *Stimmung*-ul elegiac alternează cu ceea ce s-ar putea desemna prin *Begeisterung*, un entuziasm traducând un sentiment de plenitudine rezultând din convingerea că Dumnezeu este în noi. Se adaugă *Schwärmerei*, fierberea interioară produsă de invazia creierului de multiple fantasme, gânduri şi proiecte. Este termenul (germ. *Schwärmer*: rêveur) pe care îl întrebuinţează Alabanda, tovarăşul lui Hyperion, ca răspuns la vaticinaţiile acestuia. Avea oare dreptate André Breton când susţinea că schizofrenicul „fait l'amour avec les mots", deşi limba lui Hölderlin este, după Blanchot, indigentă ? După 1802, urmând evoluţia bolii, scriitura lui Hölderlin se destramă: trece la versul liber, semn al neglijării rigorii formale, trivialităţi, conţinut descusut, conţinut confuz, imagini „penibil căutate", manierism. Totul indică faptul că boala s-a agravat depăşind faza stimulatoare şi intrând în cea destructurantă. O doză moderată de nevroză l-a propulsat pe culmi, o doză puternică l-a doborât.

Referinţe bibliografice

Guitton, Jean (1986). *Le Travail intellectuel.* Paris: Aubier.

Ormesson, Jean d' (2006), Ronsard, le patron, in *Le Point* n°1788-1789, din 21-28 decembrie 2006, p. 184.

Updike, John (1992) Être soi à jamais. Mémoires. Paris: Gallimard.

Note

1 Atinsă de tulburări bipolare, după cum au conchis psihiatrii mai târziu, sinuciderea Virginiei Woolf pe 28 martie 1941 (înecată în râul Ouse, în apropiere de Monk's House, casa de vacanţă a cuplului Woolf de la Rodmell) este consecinţa directă a stărilor ei depresive.

2 Cu toate că primele schiţe de proiect datează din perioada studiilor la *Tübinger Stift*, mai precis din 1792.

3 Nu este exclus ca dragostea absolută şi împărtăşită pentru Suzette Gontard (Melite apoi Diotima din *Hyperion*), în casa căreia din Frankfurt fusese angajat ca preceptor, să fi jucat un rol important în proiecţia lui Hölderlin pe orbita înaltă a creativităţii. Specialiştii, psihiatri şi literatori, sunt de acord că boala în formele ei moderate din această perioadă a jucat un rol evident în proiecţiile lui mentale. ■

Un duet parizian: Monica Lovinescu – Virgil Ierunca (I)

Adrian Dinu Rachieru

Pentru faimosul cuplu Monica Lovinescu-Virgil Ierunca, ascultat cu emoție la *Europa liberă* (1962-1992), exilul a însemnat „o lungă ucenicie în doi", purtând – prin legătură destinală – „o osândă" împreună: adică, înfruntarea unui sistem totalitar, ca „încăierare cotidiană". Deosebiți, dar complementari, cei doi au sigilitat o epocă, fiind „un cuplu indiscernabil" (Popa 2009:1056). Dacă Monica Lovinescu, mitizată, devenise, cu vocea-i inconfundabilă, o instituție, Virgil Ierunca, secondând-o, a acceptat un rol de fundal, slujind aceeași cauză. După '89, exilul își încheiase, însă, ciclul. Odată cu imprevizibila implozie a comunismului, într-un prezent turbulent, confuz, otrăvit de suspiciuni, temeri, decepții, idiosincrazii etc. tandemul părea fixat în contratimp; își isprăvise misiunea, în lumea postdecembristă marota anticomunistă se prăbușise; doar corpusul de texte scos la iveală, probând îndelungata complicitate cu literele românești, liberă de rigorile cenzurii, miza pe tema memoriei, împiedicând *uitarea*. Salvând atitudinea morală, slalomând prin hățișul atâtor evenimente, identificând direcții, palpând atmosfera culturală, funcționând, în deceniile comuniste, ca un *alt pol de putere*. Implicat virulent-polemic în luptele politice (cazul Goma, afacerea Tănase, ofensiva „neoproletcultiștilor"), sacrificând, uneori, adevărul estetic, suportând discordiile exilului (dezinformat, manipulabil), acolo unde, recunoșteau, „paranoia face ravagii" (Lovinescu 1999:220).

*

Considerată, aproape unanim, drept cea mai importantă voce feminină a exilului românesc, Monica Lovinescu (1923-2008) „a valorificat un nume patern glorios", cum nota malițios Marian Popa, dar a fost, prin ea însăși, o prezență/absență de mare autoritate, practicând virulent *critica de verdict*. E exagerat, totuși, a crede că ar fi influențat decisiv cultura noastră în perioada postbelică, cum afirmase Octavian Paler. O instanță intelectuală, negreșit, funcționând politic, pe linia unui anticomunism visceral și sancționând derapajele morale din lumea scriitoricească, îndeosebi. Venea din neamul Lovineștilor, care a dat, se știe, nume ilustre. Având orgoliul descendenței, s-a vrut prozator, regizor, cronicar teatral, animator. Până la moartea lui Eugen Lovinescu semna Ioana Tăutu; a urmat, în februarie 1945, și un seminar de regie experimentală cu febricitantul Camil Petrescu, ispitită, la rându-i, de mediile avangardiste, căutate și la Paris. Când, în septembrie 1947, părăsea țara, având o bursă oferită de Institutul Francez din București, Monica Lovinescu nu s-a gândit nicio clipă la *exilul definitiv*; și nu putea bănui, atunci, „traumele unui exil lipsit de perspectivă" (Lovinescu 1999:198), îmbrățișat „ca meserie", după vorba lui Brodsky. După încercări regizorale, traduceri (sub pseudonim), colaborări sporadice la revistele exilului românesc, va începe, din 1951, activitatea radiofonică, susținând, din 1962, faimoasele emisiuni ale *Europei libere: Actualitatea culturală românească* și *Teze și antiteze la Paris*.

Cu operă puțină, s-ar putea spune, dacă am uita că, luptătoare fiind, și-a sacrificat creația. Voce ascultată, opera sa „vorbită" a fost recuperată, după '89, prin osârdia celor de la *Humanitas*, având în Gabriel Liiceanu un prieten „de bătrânețe". Până atunci publicase doar un volum (*Unde scurte*, Editura *Limite*, Madrid, 1978). Pentru unii, chestiunea operei, judecată strict cantitativ, rămâne o falsă problemă; Monica Lovinescu s-a vrut, ca „umil gardian", de îndârjire sacrificială, un *corector etic*, sprijinind o cauză fără nădejde. Poate fi vorba de o vocație deturnată, dacă socotim exercițiile prozastice de început; ea și-a activat apoi calitatea de martor, dedicându-se („din afară") cauzei românești, implicată în bătăliile politice, făcând din etic „o obsesie soteriologică", cum, repetat, mărturisea.

Să ne amintim că romanul său *Mots à mot*, respins, în 1955, la Denoël ca fiind „prea modernist", era o parabolă a lumii totalitare, denunțând, esopic, 21 de fețe ale răului lumii, de la „schimbarea de cap" la „era ginandrelor". O carte *cu miză maximă*, în stil alb, curățat de adjective, scrie Ioana Pârvulescu plusând, prefațând versiunea românească, în traducerea lui Emanoil Marcu (editura *Humanitas*, 2007), ca posibil roman distopic, greu de citit, oricum fără consecințe în câmpul nostru cultural. *Radiocritica* sa a avut, însă, „admiratori persistenți" (Buciu 2017:9) și o mare valoare de întrebuințare, dorind să facă „ordine", vehiculând liste (albe și negre), dizolvând nuanțele. Intransigența și vehemența gardau un impresionism ideologizat. Dacă M.V. Buciu observa absența preocupărilor de metodă (aducând, în primplan, doar „țipătul"), Adrian Marino îi contesta chiar presupusa „mare vocație critică", el însuși fiind boicotat în „politica radiofonică" a Monicăi Lovinescu (Marino 2010:189).

Încercată, deseori, de sentimentul zădărniciei, îndepărtând – în zaristea speranței – orice așteptare, Monica Lovinescu nu abandonează. E mereu „cu gura pe noi" (Buciu 2017:148), condamnă orbirea intelectualilor și simulacrul liberalizant, aplaudă „desatelizarea" (dar înțelege că ea nu este și o „destalinizare"), impulsionează pocăința, disidența („sarea pământului") și curajul, fie și intermitent, cultivă „mistica morală". Dar fenomenul cultural, recuperând o memorie tăinuită, strivită are o culoare propagandistică pe o scenă conflictuală. Anticomunismul devine „o misiune de viață", inventariind abdicările etice, versatilitatea, plecăciunile la Curte (de lungă tradiție la noi), atmosfera intoxicată de „neo-proletcultiști"; dar și lungul șir al dezamăgirilor, cu mesageri aflați în misiune, cu bârfe și știri „otrăvite", dirijate, întreținând un lung război ideologic. În care, totuși, autonomia esteticului (ca idee) nu lipsește într-un context virulent, impunând ultimativ „etica neuitării"; altminteri, suspendarea esteticului, ne reamintește Eugen Simion, „înseamnă suspendarea literaturii" (Simion 2017:444). Cu bunăvoință, cronistica Monicăi Lovinescu ar putea fi o istorie alternativă a literaturii recente, mai exact a vieții literare: ca sensibil seismograf, în dispoziție polemică, vestejind sarcastic minciuna oficială, reverberând maximalist-etic, reducând cultura la literatură. O replică la comunistificarea istoriei și la moralitatea laxă, flască a scriitorimii, mereu în gâlceavă, conservând birocratic, printr-o literatură „mincinoasă", un sistem condamnat, mângâindu-se cu o premisă falsă: salvarea prin cultură! De unde hipercriticismul est-etic militant, care, după

➲

Mira Marincaș — *Solitudine în doi* (2021), fotografie digitală, 30 x 40 cm

Alex Ștefănescu, ar însemna, ciudat, tocmai „dezideologizarea literaturii"?! Monica Lovinescu nu se împăca nici cu o teză manolesciană („câtă artă, atâta curaj"), impunând documentul, mereu „placată de referent" (Buciu 2017:90). Cert, literatura evazionistă, cauționată stilistic, e dezavuată autoritar, invocând la tot pasul *vama etică*. Ceea ce ar conduce la o reașezare a ierarhiilor (validate estetic), recomandând *rețeta etică* ca posibilă rocadă, amenințând canonul „ștanțat în patrie". Curentul eticist, în vogă în anii '90, a iscat o încleștare pasională, insinuând falimentul estetic și teribile reacții în lupta de surpaviețuire. Soluția estetică, s-a spus, ar fi fost, în vremuri dictatoriale, *o soluție imorală*, prin amestecul cernelurilor. Ceea ce impunea, ca urgență, reconfigurarea canonică.

*

La începutul anilor '90, campania de revizuiri, lansată în forță, dorindu-se radicală, „haotic-viguroasă", propunând rocade pe criterii morale, amenința a deveni „un uragan primenitor", constata Eugen Negrici; dar ea s-a transformat într-un biet „vânticel" (Negrici 2019:14). Dezvoltând recapitulativ tema (căzută, între timp, în amorțire), Elena Vieru, în *Monica Lovinescu și revizuirile literare postcomuniste*, repunea pe tapet o chestiune sensibilă, iscând polemici înverșunate; autoarea părea convinsă că, în urma lor, scara de valori s-ar fi modificat „silențios, dar sigur" (Vieru 2018:148). Și că punând umărul la rescrierea istoriei literare postbelice, Monica Lovinescu (1923-2008) s-a dovedit „un lider de opinie credibil", continuând opera tatălui după „un popas pe pragul etic", acreditând – neoficial – *un nou canon literar*. Adică „adevăratul canon" la vremea respectivă, prin acumularea unor incisive cronici „la cald", cum scria Cristina Cioabă (Lovinescu 2014:12). Încât, în *sarabanda reevaluărilor*, privirea sa, „mereu întoarsă către țară", patronând un „cenaclu" *pe unde scurte*, ar fi dovedit „o obiectivitate fără echivoc" (Vieru 2018:14), dând tonul „procesului revizionist".

Să vedem în ce măsură astfel de afirmații se susțin întrutotul, contrapunând acestor argumente, livrate empatic, o altă viziune, propusă de Nicoleta Sălcudeanu într-un volum de ecou, ignorat de Elena Vieru! Vom recunoaște, însă, că *vocea de la Paris*, de mare autoritate, „invariant combativă și evaluativă" (cf. Elvira Sorohan), la curent cu ce se întâmpla în țară, într-un mediu sufocant, ideologizat, schizofrenic, a fost o primă instanță critică, declanșând „viziunea revizionistă" (Vieru 2018:24). Rămâne de analizat, cu neslăbită rigoare, dacă „doamna invizibilă" (cf. Alex Ștefănescu), „străjer" al literaturii „nemincinoase", cercetând de la distanță și cu „o oarecare detașare" peisajul literar, a lansat doar verdicte inatacabile. Și că nimic „nu și-ar fi pierdut valabilitatea" (Vieru 2018:39). Indiscutabil, reevaluările sunt inevitabile, ele țin de un metabolism cultural normal, refuzând o scară de valori „imuabilă". Elena Vieru, în consecință, pledează pentru o reevaluare „din toate unghiurile", construind ceea ce numește „imaginea completă a unui scriitor", fără a trece sub tăcere derapajele (conjuncturale), acele „aproximații morale" în termenii Monicăi Lovinescu. Totuși, „rămâne de stabilit" dacă retragerea în estetic ar fi o utopie culpabilă sau dacă, în lucrarea timpului, estomparea biografiilor nu surdinizează cumva acest militantism, prea legat de incisivitatea unor ideologii în vogă.

Să reamintim, întâi, că Monica Lovinescu face parte din *primul val* al exilului românesc postbelic. De altfel, în 1991, prefața volumul Adrianei Georgescu *La început a fost sfârșitul*, apărut la *Humanitas* (2019), pe care, sub pseudonim (Claude Pascal), l-a și tradus și care, fiind „o primă mărturie a experienței carcerale", era tipărit, la Paris, în 1951 (*Au commencement était la fin: La dictature rouge à Bucarest*, Editions *Hachette*), cu ecou favorabil, în pofida contextului stângist. Semnând, la ediția românească, și *Cuvântul înainte*, va nota: „Termenul exil nu trebuie pus la singular. Au fost mai multe exiluri. Primul era compus mai ales din oamenii care nu fugiseră ca să scape, ci ca să se bată mai departe" (Lovinescu 2019:9). Subliniind, așadar, *rezistența inițială*, de regulă minimalizată și care, restabilind adevărul, ar clătina prejudecata că România ar fi avut „cea mai slabă disidență", lepădându-se, astfel, de un „complex fără obiect" (Lovinescu 2019:14). Ea părăsea țara la 8 septembrie 1947 fără a spera în șansa reîntoarcerii și fără a accepta șantajul, în „joc" / troc fiind mama sa, Ecaterina Bălăcioiu (1887-1960), arestată în 1958 pentru „discuții dușmănoase". Și dacă Eugen Lovinescu, în numeroase reluări și clarificări, punea „bazele conceptului revizionist" (Vieru 2018:25), fiica sa, „de la distanță", îl va *resemantiza*; „est-etica", opusă aparatului celebrator al propagandei, va stârni mari dispute, insistând pe moralitate și tulburând judecățile inerțiale, implicit harta axiologică.

Bineînțeles, obsesiva temă a revizuirilor, stârnind, spuneam, polemici purtate cu îndârjire viscerală, corelată – inevitabil – cu discuțiile, și ele înverșunate, despre canon, au inflamat, ca subiecte predilecte, frontul critic, imediat după prăbușirea regimului comunist. În pofida alunecărilor (numeroase) în revizionism, în pofida prezenteismului agresiv (refuzând trufaș-beligerant continuitatea), a controverselor imunde care au răvășit și polarizat viața culturală postdecembristă, „abdicarea" canonului nu s-a petrecut, totuși. Mai mult, mai degrabă reconfirmat, canonul „moștenit", cu inevitabile prefaceri, rezistă.

Ascultată „cu sfințenie", devenită „legendă vie", recunoștea N. Manolescu, Monica Lovinescu conceptualizase *est-etica*, mizând pe militantism și implicare morală. Și dacă celor din țară li se accepta „un punct de vedere tactic", printre atâtea ingerințe și opreliști, canonul din exterior, forjat în timp împreună cu V. Ierunca (exasperat de „prea multă estetică"), cerea și încuraja o literatură *adevărată*, mutând acccentul spre etic, condamnând „literatura de evaziune". Analizând raporturile („de complementaritate") cu faimosul cuplu parizian, N. Manolescu vorbea despre un „efort conjugat" (Manolescu 2008:1208), chiar dacă sesizăm diferențe frapante. Oricum, o „asemănare canonică" (cf. V. Spiridon) poate fi probată, în pofida strategiilor specifice; dacă cei de-acasă plusau, lăudând precaut virtuțile estetice, evaluatorii de la distanță, scutiți de presiunea dogmelor partinice și a cenzurii, accentuau minusurile morale, denunțând poleiala ideologică.

Și pentru „Ierunci", *adevărul* era suma unor „calcule tactice" (Iovănel 2021:184), respectând „cifrul prudenței" pentru a nu complica, devenind *cazuri*, soarta celor din țară. Ca „pol de putere", radiocritica lor redistribuia, prin reevaluări etice, accentele, supralicitând distopia. Stilul aluziv, din romanele „făcutului cu ochiul", era doar „o gimnastică a aproximației"; esopismul era condamnat la ofilire, neinteresând cititorii din viitor, scria ferm Monica Lovinescu. Bătălia se purta cu vociferantul cor „neoproletcultist", sub patronatul lui Eugen Barbu. Emergența fățișă a „neoproletcultismului", mixând „șovinismul lătrător" cu rudimentele dogmatice, a născut „o doctrină de grup", prelungind psihodrama realismului socialist (Lovinescu 1994:348). Ei, „actorii tragediei dogmatice" și literatura lor corodată politic, evenimentele din țară, megalomania ceaușistă au obligat-o la sacrificarea ego-ului, cu privirea mereu trează, prelungind starea de urgență. Reprimanda n-a întârziat. Însuși Ceaușescu, solicitând, în octombrie 1976, „mână străină de lucru", ceruse pedepsirea jurnalistei, „un cadavru viu"; în 18 noiembrie 1977, Monica Lovinescu era bătută de agenți OEP. Au urmat: spitalizarea, un șir de solidarizări sau trădări, rupturi afective; deziluzionată, dezgustată, ea va continua însă lupta, lăudând Rusia samizdatului, Cehoslovacia *Cartei '77*, Polonia *K.O.R.*-ului și *Solidarnośc*-ului. În timp ce la noi era spartă, stahanovist, „norma adulării", slujind un cult ditirambic, delirant.

Într-un climat literar sub presiune, modelat ideologic, vehiculând obositor frazeologia de partid, efectul *Tezelor* a produs „buimăceală", notează Monica Lovinescu; dar și, dincolo de valul adeziunilor, o solidaritatea „deloc previzibilă" pe linia rezistenței, e drept măcinată ulterior, grație necurmatelor rivalități scriitoricești. În general, însă, consecințele Tezelor au fost exagerate și acea minirevoluție culturată de inspirație chinezească, stârnind o opoziție neorganizată (dar reală!) a devenit „o revoluție mai îndulcită, balcanizată, neaoșizată" (Lovinescu 1994:168). Bogdan Tănase, reconstituind acel „an nodal" din unghiul rezistenței câmpului cultural, consideră că *Propunerile de măsuri* (6 iulie 1971), ca prim pas, reprezintă un „moment planificat", nu un capriciu de moment (Tănase 2020:65). În fond, în expunerea sa, Nicolae Ceaușescu reia și sintetizează mai vechi „date propagandistice", coagulând un program ideologic, generând dezbateri și reacții în presa culturală. Ceea ce Monica Lovinescu considera „o întoarcere spre stalinism", fardând realismul socialist în umanism socialist, și-a atenuat șocul inițial; fie prin mișcări de repliere a liniei oficiale, fie prin „mimarea acordului" (Tănase 2020:77) și ocultare, iscând efecte subversive și chiar reacții potrivnice, vehemente (Țepeneag, Breban).

Cea care a trădat lovinescianismul, scria apăsat Eugen Simion, a fost tocmai fiica criticului. Nimeni nu poate contesta rolul crucial jucat de tandemul Monica Lovinescu / Virgil Ierunca în efortul de coagulare a opoziției românești, veritabil „pol de putere" (cf. Cristina Cioabă). Și, mai ales, a influențelor, cu rol director, în viața culturală românească după cotitura istorică din 1989. Evident, în acel București-sur-Seine, cum spunea inspirat M. Iorgulescu, pelerinajul intelectualilor noștri (în clandestinitate, desigur, în epoca ceaușistă) însemna nu doar o solidaritate complice. Vizitele acestor mesageri „tainici" echivalau cu un „ritual valorizant", gazdele bucurându-se de respect moral și autoritate; cei „unși" la Paris se întorceau, într-un mediu opresiv, aureolați și omologați. Doar că acea *critică est-etică*, sintagmă preluată de la Timothy G. Ash (un „făuritor de formule fericite", recunoștea Monica Lovinescu), purtată „în tranșeele exilului" devenise *o critică de front*, degradând demersul critic. Ingerințele politicului (ca anticomunism) erau la vedere, livrând etichete și ignorând valoarea intrinsecă, printr-o legitimă abordare estetică. Cum grupul parizian a dat tonul în evoluția postcomunistă a culturii noastre, atitudinea „de front" a devenit o prelungită răfuială între „buni" și „răi", instaurând un „jdanovism pe dos". Să fie acestea, cu adevărat, revizuiri? se întreba Nicoleta Sălcudeanu,

pentru a conchide ferm: „nu se poate revizui estetic nimic prin mijloace extraestetice" (Sălcudeanu 2013:37). „Declandestinizarea", posibilă după decembrie 1989, îngăduind libertatea de mișcare, a însemnat, în contextul unor penibile dispute (opțiuni politice, răfuieli ierarhice), o solidarizare pierdută, întreținând un justițiarism cu dublă măsură. Cea care a reprezentat „nucleul militant al exilului", promovând și mediatizând, prin „viza" pariziană, numeroși intelectuali de la noi, a prelungit, nefiresc, „campania militară" în interior, polarizând viața culturală. Încât ruptura ideologică a favorizat, ciudat, revizionismul postcomunist.

În cadrele societății românești, nemulțumirea generalizată coexista cu tăcerea conformistă și elasticitatea morală; teroarea difuză, cu excepția unor voci singulare, n-a condus la articularea unei mișcări de protest în sânul breslei. Botnița comunistă n-a împiedicat nici viesparul scriboricesc să dea în clocot, oferind delațiuni, compromisuri, duplicități, șicane etc. Paranteza comunizantă, prin *strategia no combat* („rezistența prin cultură"), privită, nota mustrător Monica Lovinescu, cu „prea mare satisfacție de sine", îndemna la pasivism politic; postcomunismul, prin voci belicoase, a încurajat, paradoxal, radicalizarea discursului, conducând, în condițiile pluralismului, la intoleranță. Și stigmatizând pe cei cantonați „în țarcul apolitismului" (cazul lui Eugen Simion și echipa). Iată un greu de explicat alt „paradox românesc", deși alibiul „rezistenței prin cultură" (marginal, iluzoriu oricum și nepericulos pentru regim, constatase Adrian Marino) devine azi necesar, încercând a anihila „imbecilizarea prin media" într-o o societate înrobită teletropismului/divertismentului (ca supraideologie).

Militanța intransigentă de la microfonul *Europei libere* blama obediența „propagandabililor", duplicitatea, în contextul constrângerilor regimului. Ea satisfăcea „datoria țipătului", mărturisea V. Ierunca, venind în întâmpinarea celor cărora „soarta le-a legat limbile". Dar această receptivitate trează, după criterii polițienești, vânând carențele morale în speranța salubrizării mediului literar, întocmind liste etc. s-a prelungit și în postcomunism. Evident, tradiția succesivelor epurări e veche și ea nu ține doar de experiența comunistă. Un șir de excomunicări, denunțuri, ocultări sau demascări etc., încercând, cu zel bolșevic, a alunga „colaboraționiștii" a transformat un „litigiu patrimonial" într-o înfloritoare *dosariadă* și în postcomunism, propunând, fără succes, o literatură „lustrată". Încât, ascultat și căutat, un V. Ierunca se dovedește, nota caustic Nicoleta Sălcudeanu, „mult mai puțin decât credem un analist literar" (Sălcudeanu 2013:33).

Dacă refuzăm revizionismul (și e ciudată confuzia pe care o întreține Elena Vieru prin suprapunerea termenilor), un demers strident-străin de miza estetică[1], se cuvine să observăm că tapajul iscat de problematica revizuirilor a stârnit dezbateri profitabile. În fond, într-un climat pluralist, respingem respectul paralizant față de ierarhia moștenită. Revizuirile presupun, însă, recitiri și recuperări, atenționând, cu o tentă *incluzivă*, asupra valorilor „umbrite", nefrecventabile sau ignorate de „vitrinierii" culturali. Este regretabil că și în postcomunism, respectând rețeta de altădată a agresivului realism socialist, revizionismul se manifestă cu virulență. Or, climatul cultural s-a schimbat decisiv, el ar trebui să fie al pluralismului și diversității, nicidecum subjugat de puseele anticomunismului fundamentalist. Și mai surprinzător, acest *război rece civil* a împins „spre zona crepusculară" fenomenul disidenței (Sălcudeanu 2013:111). Veritabilii disidenți au fost, cu metodă, marginalizați, au fost inventați eroi, a apărut *mitul Patapievici* iar numirea lui N. Breban la cârma *Contemporanului* a fost taxată de fosta amică Monica Lovinescu drept o „eroare". Și am putea lungi șirul exemplificărilor.

Dacă misiunea criticii este „corectoare și patrimonială", dacă însuși canonul, cu critici-moașe în juru-i, cere *o sedimentare polifonică* (cf. N. Sălcudeanu), acea râvnită nouă ierarhie angajează voci autorizate, nu dispeceri voluntari care împart indulgențe și sancțiuni, sub stindardul unor „revizuiri sângeroase" (cf. Marin Mincu). Adevărat, „traficul între epoci", anunța Gh. Grigurcu, văzut „mai est-eticist decât Monica Lovinescu" (Vieru 2018:132), tulbură oglinzile recepției. Ar trebui să refuzăm prosternarea, inerția gustului etc., chiar dacă „blocajul conservator", până la un punct, se impune *natural*. Deci nu e vorba de o posteritate tabuizată, muzeală, cu iz funerar, critica urmând „a se certa (doar) pe opere" (cf. Marian Popa); iar confruntarea punctelor de vedere ar conduce, legitim, la înnoirea perspectivei. Retorica revizuirilor a derapat însă.

Din ecuația revizuirilor nu putea lipsi Eugen Simion a cărui autoritate, îndeosebi în mediul didactic (conservator prin excelență), ar fi blocat „polemicile revizioniste" (totuși, în floare!). Reprosul criticului privea *reinterpretarea* trădătoare a conceptului de revizuire, încărcat acum cu implicații politice, Monica Lovinescu contrazicându-și, astfel, tatăl, un „fenomen rar întâlnit în critică" (Simion 2017:294). Trecut în rândul „uzurpatorilor", girând „cabala apoliticilor", Eugen Simion denunțase chestiunea est-eticii drept „o formulă strict politică", iscând „tămbălău publicistic" și irosind atâtea energii, impunând ideologicul în prim-plan(Simion 2017:447). Rămâne de stabilit, scrie Elena Vieru, amânând verdictul, dacă „viziunea revizionistă" a fiicei ar fi „profund antilovinesciană" (Vieru 2018:24). Și dacă, adăugăm noi, discursul critic, oricum cu „rol hipertrofiat", dobândind o importanță abuzivă în segmentul comunizant (Zamfir 2017 : 411) va omologa integral acest „anticomunism estetizant" profesat de la microfonul *Europei libere*. Știind prea bine că „o istorie literară convenabilă nu se poate apropia prea mult de contemporaneitate" (Zamfir 2017 : 401). Or, *radiocritica*, în tandemul Monica Lovinescu/Virgil Ierunca, s-a vrut un „barometru al moralității scriitorilor" (Buciu 2017:10), impunând o „vamă etică" de trecut, ca prim prag înspre estetic, știindu-se că „etica e bolnavă la București".

Contestat politic prin negativism proletcultist, canonul interbelic (modernist) a fost repus în drepturi odată cu restaurația esteticului, fiind reconfirmat după o substituție eșuată. Și așa-zisul canon comunist (din perioada totalitară) a fost negat radical, păcătuind prin politizare. Chiar dacă „revoluționarii canonului" mizau pe răsturnări spectaculoase, declanșând zgomotoase „revoluții de cabinet", frenezia revizuirilor s-a stins, în așteptarea unor vremuri mai calme, palpând relieful axiologic. Vinovați ar fi criticii șaizeciști, ca „gardieni ai canonului literar", crede Gheorghe Perian, blocând procesul. El, oricum, nu poate fi blocat, dar contestația morală, necesară și ea, ar exprima, nota Laurențiu Ulici, un „stadiu precritic" (Ulici 2000:275). Negreșit, primenirile exegetice sunt necesare iar adevărurile dezagreabile se cuvin apăsat rostite. Dacă Gh. Grigurcu numește fără inutile sfiiciuni compromisurile, evidențiază deficiențele în ordinea moralității și scormonește biografiile, ieșind din „siesta morală", o istorie literară, credem, se dispensează de rigiditatea criteriilor etice și, în perspectivă, estompează biografismul. Exemplaritatea morală nu este și argument axiologic; după cum autorii „tarați" pot supraviețui literar, acceptați de piața postumă dacă rezistă valoric.

Note

1 Theodor Codreanu (v. *Revizuiri critice*, Editura Academiei Române, 2019) taxează ca „impostură culturală" revizionismul criticist, constatând că „a cincea revizuire postlovinesciană" (după inventarul lui Mircea Iorgulescu) e, de fapt, „cea mai antilovinesciană", sacrificând, sub formula radicalismului est-etic, impus de „grupul de la Paris", autonomia estetică / esteticului. ■

Mira Marincaș — *seria Greutatea tăcerii* (2021), fotografie digitală, 30 x 40 cm

Eugen Ionescu. Sub semnul Poeziei

Marin Iancu

Autor al unei opere sub multiple ipostaze, Eugen Ionescu și-a dovedit încă din perioada tinereții sale bucureștene o dublă vocație: una de poet, confirmată devreme prin publicarea, la numai 18 ani, a poeziei *Copilul și clopotele* în numărul 1, 1927, al „Revistei literare a Liceului «Sf. Sava»", redactor Mircea Grigorescu, și alta de eseist, critic literar și publicist. Vădind o vie curiozitate pentru viața literară contemporană și orientat cu o rară fervoare spre identificarea unui traseu spiritual cu semnificații dintre cele mai diferite, rebelul licean se supune influenței unor lecturi și surse livrești în măsură să-i poată susține siguranța și dezinvoltura în formularea celor mai neconvenabile și explozive adevăruri. Mai întâi, debutul ca poet lasă să se întrevadă șansa unei evidente radicalizări, astfel încât, stăruind într-o asemenea direcție, se întâmplă ca, imediat după bacalaureat, viitorul mare dramaturg să își înceapă colaborarea cu versuri și articole de critică literară la prima serie a revistei „Biletelor de papagal" (nr. 51-52, 1928), unde Tudor Arghezi, în calitatea sa de director, își făcuse o pasiune din încurajarea tinerelor talente. Dincolo de ezitările proprii începutului de drum, toate aceste manifestări literare, de la critică (literară și plastică) la eseu, poezie și proză, pot fi înțelese ca reflexe ale greutăților întâmpinate în aventura peripețiilor la care va fi supus încă din primii ani ai vieții prin pendulările succesive între spațiul natal și Franța, locul de proveniență al mamei naturale, Marie-Thérèse.

Caracter rebel și dificil de modelat, „un conquistador literar", tânărul Eugen Ionescu se va considera mereu un *Eu, cel fără adăpost*, comentariile sale despre epocă ilustrând cele două temperamente, temperamentul artistic, alături de cel pe care l-am putea numi biologic, imaginea unui om care, torturat de prezent, își transferă obsesiile în lumea sufletească. Aparținând acestei perioade bucureștene, versurile din volumul *Elegii pentru ființe mici*, eseurile critice din volumul *Nu* (1934), încercarea de epică umoristică *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* („Ideea europeană", 1935-1936), diversele „pagini rupte din jurnal", seria eseurilor, a cronicilor literare și plastice risipite în publicațiile literare ale epocii (1928-1940), dimpreună cu unele pagini din corespondența trimisă din Franța revistelor „Viața Românească" și „Universul literar" (1938-1940; 1946), ar putea contura, în esența lor, dimensiunea adevărată a scrierilor românești. Dintre acestea, apărută la scurt timp după *Elegii pentru ființe mici* (1931), culegerea de eseuri critice *Nu* (1934), un „fals tratat de critică literară", ar putea ilustra semnele tot mai evidente ale unor forme de a se smulge din prozaismul unui mediu monocord, generator de absurd și nihilism. Scrise pe un fond de scepticism față de valoarea spirituală a literaturii în genere, articolele de aici produc uimire, derută și un comic irezistibil prin vehemența atacurilor îndreptate împotriva unor scriitori contemporani consacrați, Arghezi, Camil Petrescu, E. Lovinescu, Ion Barbu, Șerban Cioculescu, Mircea Eliade și alții.

După șapte decenii de la ediția tipărită de „Cercul analelor române" în Editura „Scrisul Românesc", Craiova, 1931, devenită astăzi o raritate până și în biliotecile mari din țară, săptămânalul bucureștean „Jurnalul literar" publică în 1990, prin primul său număr din Seria „Poesis", placheta de versuri *Elegii pentru ființe mici*. Cu mici modificări în structura sumarului, volumul îngrijit de Nicolae Florescu transpune tipografic cu aproximație poeziile din ediția craioveană, ținând seama însă și de o altă variantă a acesteia, proiectată în 1945 de Octav Șuluțiu, împreună cu două desene aparținând scriitorului și caricaturistului Neagu Rădulescu. În afara celor 21 de poezii transcrise fără modificări din primele două secțiuni ale ediției originare, cincisprezece poeme în *Elegii pentru ființe mici* și șase în *Elegii grotești*, în ediția de la „Jurnalul literar" apar însă diferențe notabile în partea a treia a plachetei, la *Addenda*, unde se renunță la opt poeme din ediția din 1931 (*Copilul și clopotele, Spectacol nocturn, Crinii, Bujorii albi, Copacii, Păpușa, Rit* și *Elegie hârtiei roz)*, adaugându-li-se, în schimb, poemele *Florile, Elegie* (I) și *Elegie* (II), transcrise din grupajul inițial, și un număr de alte trei poezii inedite sau publicate doar în presă: *Elegie mie*, *Rugă* și *Crochiu sentimental*. Referitor la împrejurările în care s-a născut placheta *Elegii pentru ființe mici*, în discursul din *Fantomele* (1936), apărut imediat după *Fragment*-ul *din-tr-un roman*, din „Facla", 12 aprilie 1936, găsim următoarea confesiune a autorului: „Aveam vârsta minunată a dragostei, a tinereții. Dar eu nu eram decât un bătrân chinuit, ursit ratării și poate nebuniei (...). Îmi închipuiam că, poate, vreodată, oamenii vor avea ce face cu literatura golurilor, slăbiciunilor, mizeriilor mele. Spuneam tot, spuneam tot, în fraze ornate și nenorocite."[1] Este perioada în care critica literară identifică existența unor forme de manifestare timpurie a unui anume „demon literar",[2] o etapă extrem de tumultuoasă în care, la cei nouăsprezece ani ai săi, viitorul dramaturg va trăi momente dintre cele mai teribile. O asemenea desfășurare plină de forme imprevizibile, ca într-un joc ori ca într-un vis cu presimțiri metafizice, se întâmplă să descoperim bunăoară și în poeziile publicate înainte de *Elegii,* prin revistele „Radical", „Floarea de Foc" sau „Familia", „Caiete literare" (*Elegie*, sept. 1929), „Discobolul" (*Elegie*, nr. 7-8, 1931), „Făgetul" (*Baladă*, nr. 7-8, 1933), „Ideea românească" (*Victor Hugo*, nr. 2-4, 1935).

În întreaga sa structură, volumul *Elegii pentru ființe mici* ilustrează un tip de lirică agresivă, în care cuvintele, așezate pieziș, cu expresii formulate în răspăr, sunt învăluite de un duh nonconformist, pur și simplu excentric. În cele numai 30 de pagini ale sale, această cărticică fixează un decor sterp, aproape macabru, amenințat în orice clipă de senzația fundamentală a dispariției. Constituită după legile unei astfel de bizare arhitecturi, placheta *Elegii pentru ființe mici* „e prima și ultima culegere de versuri a scriitorului, care-și lasă curând fragilele unelte poetice în părăsire, pentru a continua să practice poezia sub alte forme, mai ascunse, mai subterane, finalmente mai onirice în teatrul său francez de mai târziu" (Matei Călinescu). Printre altele, se presupune că Eugen Ionescu ar mai fi scris și alte poezii în românește, despre a căror soartă nu se mai știe nimic, lucru confirmat de însuși autorul lor într-o scrisoare către Tudor Vianu din 28 ianuarie 1947: „Am o carte, gata, de studii lirice, pagini de jurnal și poeme. Nu are cine, pe

Mira Marincaș

seria Ambalat/Wrapped (2021), fotografie digitală, 30 x 40 cm

românește, să mi-o bată la mașină." Renunțând în mod programatic la anumite clișee sau concesii, Eugen Ionescu își propune să nege totul, de la valorile constituite la mișcările moderne și radicalismul lor inovator, aducând cu sine un nihilism absolut, o realitate dominată de „incertitudini, scurte poeme de adolescență, foarte imagiste până la urmă, cu tonuri și imagini preluate de la simboliști minori francezi, detectabile și în poezia lui Tudor Arghezi sau în poezia de tinerețe a lui Ion Vinea"[3]: „Copacii fac semne lungi./ Cui fac semne lungi?/ Apele nu îl oglindesc./ Apele pe cine caută?/ Vântul se întoarce obosit./ După cine a fugit?/ Un om se uită în zare./ Oftează cu ochii în zare" (*Incertitudine*). Privit în ansamblu, universul poetic din *Elegii pentru ființe mici* capătă conturul unei lumi cu păpuși secerate, recuperate din debaraua copilăriei dispărute, peste care se suprapun și alte impresii, cele păstrate cu păpușile de la bâlciurile de la noi și, cu deosebire, de la teatrul de marionete din Grădina Luxemburg. Supusă degradării, păpușa din câlți riscă să fie aruncată la groapa de gunoi, un uriaș cimitir al obiectelor deteriorate. Meditații pe tema trecerii și a ceremonialului de despărțire de copilărie, cu influențe din poemele lui Jules Laforgue și Francis Jammes, elegiile lui Eugen Ionescu înfățișează păpușa cu măruntaie de câlți ca simbol al marionetei bolnave, din care s-a scurs tot sângele. Jocul nu este decât o irosire în van a forței vitale, o trăire la nivelul elementar al burții și al distracției. Printr-o dezinvoltură excesivă, stilul burlesc de comunicare lirică ține de poza ostentativă pe care o ia autorul, contrafăcându-și sensibilitatea exacerbată în perspectiva automatismului infantil, cu efecte atât de evidente în limbajul absurd: „Săltau perechi / După un cântec /Foarte vechi,/ O, foarte vechi! /Mișcau cuminte/ (Un, doi, trei)/ Un genunchi/ Fără cârcei" (*Bal*). Dincolo de ironia ce domină fiecare secvență, toate bufoneriile și stereotipiile de limbaj sunt înviorate constant de prezența unei unde de histrionism, cu teme abordate abrupt, instinctiv, dintr-o voință categorică de subminare a unei existențe încremenite într-un limbaj comun. Aglomerarea treptată de ființe și obiecte provenite din arsenalul jucăriilor ori din zona teatrului de marionete intensifică senzația de ingenuitate a elegiilor: oamenii-păpuși („decoloratul arlechin", „popa cu barbă de vată", „păpușa, madona de ceară", „un călător liliputan" etc), trenurile-expres de tinichea, trompetele minuscule, biserica de mucava, toate elemente dintr-o țară de carton și vată, toate aflate de-a valma într-o „cutie de papușă".

Privite din perspectiva fragmentelor de roman, a eseurilor sau a paginilor de jurnal, *Elegiile pentru ființe mici* își revelă complet adevărata semnificație, între soldatul de plumb din mâna copilului și omul din palma lui Dumnezeu nefiind de fapt nicio diferență de esență. „Suntem marionetele lor", ale zeilor camuflați, ce trag, din culise, sforile: „S-a sfărâmat/ păpușa care mișca mâna dreaptă,/ când trăgeai sfoara stângă,/ Și piciorul stâng/ când trăgeai sfoara dreaptă" (*Elegie pentru păpușa cu tărâțe)*. Tema unei lumi ridicole și derizorii se infiltrează și în *Moartea păpușii*, poate cel mai frumos poem din acest ciclu relativ restrâns, ca spațiu imaginar și simbolic, dar și ca întindere, unde aceeași perspectivă a privirii de sus, ironică și sarcastică, a unui Păpușar manipulator, care observă rece și indiferent dramele unui microunivers pe cale de descompunere în materiale ignobile și degradabile. Prezența umană a dispărut sau este substituită de un obiect din plastic cu aparențe omenești care, suprem ridicol al obiectualizării ființei, nu poate simți nimic din jurul ei și nu se poate exprima prin sentimente, proiectată cum este pe un fundal al abandonului și al devitalizării: „Păpușa cumpărată de Anul Nou trecut/ Întrun ungher acum este părăsită./ Din ochii ei de sticlă, lacrime nu curg/ Pe obrăjorii roz, de porțelan vopsit./ Nici sânge nu țâșnește din nasul fără vârf" (*Păpușa*). Aproape nu există poezie din *Addenda* care să nu includă vreun element lexical din sfera semantică a jeluirii și durerii, fără nicio nuanță parodică, începând cu verbele „a plânge", „a scânci", „a durea" și continuând cu substantivele „lacrimă", „jale", „durere", „suferință", „rană". Lumea este un loc strâmt, gol, urât, irespirabil ca o mansardă ce seamănă mai mult cu o vizuină sufocantă, fără spațiu; o lume neliniștitoare, a ostilității, a întunericului deplin, „fără aripi, fără lumini".[4] Plânsul, jalea, suferința, bocetul, lacrimile, țipătul, căutările înfrigurate ale unor repere de siguranță întro existență precară, redusă la nimic, amorfă și devitalizată prin dispariția umanului și înlocuirea lui cu păpușile (de ceară, de tărâțe, de plastic) dintro viziune a lumii ca teatru de marionete sau de păpuși, sunt, de fapt, niște lamentații privitoare la absența vieții și a sufletului, la dezvăluirea neantului și a morții. Căderea în lume este o cădere în moarte și toată această suferință din cauza degradării lumii, a omului și a eșecului existenței este mascată de clovnerii, de prezența marionetelor, de jocul formal al sonorității cuvintelor, dincolo de care nu se mai naște nici un sens. Aici absurditatea și grotescul intră în firesc, devenind acaparată de o existență aberantă, una din recurențele izbitoare în poeziile din ciclul *Elegii grotești* coborând în constelația artei printr-o butaforie insidioasă și degradantă. Spectacolul, piticul nătâng și nebun, „făptură de nimic", „fata trestioară", „păpușacu tărâțe", „o păpușă caraghioasă/ Și julită la nas" iau locul poeziei, stârnind vehemența și orgoliul însingurării poetului, pierdut în absurditate și derizoriu. Elegii ale morții și extincției, poemele lui Eugen Ionescu cuprind tablouri mai puțin plăcute ale vieții în care, lipsite de vitalitate, trăsăturile omenescului au fost absorbite de păpuși sau de marionete, cu „gesturi" mecanice sau de automate, sub forma unui straniu animism, a lucrurilor degradate: „În țara ceea nu deosebești piatra/ de pasăre sau duh:/ sunt de vată și carton./ Cine vrea își scoate sufletul,/ îl pune alături/ și-l privește ca pe o ființă streină:/ am zărit duhuri de pomi,/ de păsări, de oameni" (Țară de carton și de vată). Reluate din prima parte, unele leitmotive din *Elegii grotești*, a doua secțiune a elegiilor, mascarea răului și a vidului existenței, suferința, eșecul și moartea, nonumanul, iau locul umanului și animatului, viziunea parodică, ludică și grotescă, spectacolul de sunete și zgomote repetitive fiind ilustrat prin tot felul de artificii prozodice. Intenția parodistului constă în distrugerea perfecțiunii, a imaginii păpușii frumoase, ca simbol al femininului seducător și etern. Masca frumuseții și perfecțiunii păpușii este înlocuită cu un tablou al destructurării, al dezarticulării, al spulberării identității și al promovării imaginii unui destin frânt. Prin aceleași mijloace, semne ale ironiei și ale eșecului amorului caraghios și grotesc sunt vizibile și în versurile din *Cântec de dragoste*. Venite din același fond de scepticism față de valoarea spirituală a literaturii în genere, versurile din *Elegii pentru ființe mici*, adevărate „păpușării literare", dezvăluie preferința autorului pentru aceste tipuri de „crochiuri umoristice", pentru o lirică „imaterială", expresivă prin simplificarea tonurilor până la eliminarea simbolurilor ce ar duce la „impresia de luxură, de prostituare a spiritualității poetice care trebuie să stea ascunsă sau retrasă și care, când e încă pură, se sperie de orice pompă" (Șerban Cioculescu): „Arlechin se simte trist și fără gust de viață./ Astă seară, zâmbetele se preschimbă-n lacrămi./ Nu c-ar voi-o Arlechin: el se strâmbă./ Glumele sale: nu mai crede-n ele./ Colombina i-a rămas borțoasă./ Lumina lămpilor s-a-ncețoșat./ Berbeleacurile i-au lăsat cocoașe" (*Crochiu umoristic*). Atât de proprie viziunii sale, mișcarea paradoxal fantastă corespunde aici imaginației unui poet descins din geniul comportamental mai ciudat al lui Urmuz. Reducând actul liric la unul esențial narcisistic, a cărui singură rațiune rămâne înregistrarea emotivă sau reflexivă a reacțiilor eului față de cotidian, imaginile poetice din *Elegii pentru ființe mici* au îndeosebi conotațiile unui spațiu existențial supus degradării, în care îngerii, în contradicție cu universul blagian, devin doar biete ființe, strivite de suferință și de neputința înălțării la sacru: „Peste ape, peste lut/ Cine oare l-a văzut?/ A sărit din stea în stea/ Nu-l mai prinde nimenea./ Frați îl caută plângând/ Și cu glasul și în gând./ Alb acum el șade sus/ În grădină, la Isus?" (*Cântec*). Mult testate în acordarea tonurilor poeziei moderne și gata infuzată cu halouri de semnificații secunde, această imagistică, cuminte în aparență, acoperă doar parțial neastâmpărul insurgenței lirice. Dincolo de vizibilele note argheziene sau de spiritul ludic de sorginte barbiană din „elegiile grotești", identificăm aici o poezie tipic expresionistă, în care suferința omenească, proiectată cosmic prin animism asupra vegetalului în extincție, ajunge un țipăt imens, rezumat și esențializat pictural prin câteva atribute primare (mare, gol, negru).

Artist protestatar, dezvăluind o aplecare asupra realității brute, tânărul poet proclamă caducitatea rigorilor estetice tradiționale. Cu o poezie a mizeriei umane, volumul *Elegii pentru ființe mici* surprinde depresiunea existențială, oboseala împinsă, prin trăirea acută a singurătății, la un scepticism cronic. Prefigurând coordonatele esențiale ale scrisului său de mai târziu, volumul de versuri *Elegii pentru ființe mici* rămâne un document literar singular pentru ipostaza de poet a lui Eugen Ionescu și, în același timp, nu neapărat printr-o anume distilare într-un registru minor a ideii lirice și a sărăciei aparente a metaforei, după cum au remarcat în epocă puținii săi recenzenți (Emil Gulian și Barbu Brezeanu), cât și pentru modul în care tensiunea intelectuală a acestor notații lirice oferă noi perspective de înțelegere atât a eseistului, cât și a dramaturgului care se va manifesta în forme de-a dreptul geniale câteva decenii mai târziu.

Note

1 Vezi volumul *Eu*, ediție îngrijită de Mariana Vartic, cu un prolog la *Englezește fără profesor* de Gelu Ionescu și un epilog de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1990.

2 Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu,* Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2000, p. 39-40.

3 *Ibidem,* p. 9.

4 Vezi și Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații,* cap. *Poezia*țipăt, Editura Minerva, București, 1991, p. 51.

■

Rețeaua afectelor sau fragmente în recompunerea tragediei lumii

Adrian Lesenciuc

Mira Marincaș *Solitudine* - detaliu (2021)
fotografie digitală, 40 x 50 cm

Poeta Ana Merino, autoare a nouă volume de versuri în limba spaniolă, a surprins printr-un roman care s-a impus rapid pe piață și în conștiința critică: *Harta sentimentelor* (*El mapa de los afectos*)[1], pentru care i-a fost decernat Premiul Nadal în 2020. Acest premiu, cel mai vechi din Spania, este, alături de Cervantes, Planet și de Premiul Prințesa Asturiei pentru Litere, una dintre cel mai importante forme de recunoaștere a literaturii de valoare, fiind acordat de asociația editorilor. Surpriza produsă de Ana Merino nu este doar aceea de a fi schimbat genul literar (ea publicase anterior un roman pentru tineret, *El hombre de los dos corazones*) și de a fi obținut imediata recunoaștere pentru valoarea romanului său, ci, mai ales, aceea de a fi optat să continue să scrie, inclusiv odată cu schimbarea genului, în limba spaniolă, deși este stabilită de aproape douăzeci de ani în Statele Unite ale Americii, unde a înființat un masterat de scriere creativă în spaniolă în cadrul Universității din Iowa. Pendulând între două lumi culturale diferite, între genuri literare diferite, între literatura pentru copii, benzile desenate și alte forme ale minorului și literatura majoră, de prim raft, între lumea universitară și cea publicistică – Ana Merino continuă să publice în *El País* și amintesc, spre exemplificare, un excelent text scris despre „cultura anulării", „Sobre la cultura de la cancelatión" – autoarea romanului *Harta sentimentelor* surprinde prin extraordinara capacitate de sinteză a unei lumi în transformare, despre care se scrie cel mai adesea din interior, din hățișurile amestecurilor culturale, din zona de penumbră în care realitatea palpabilă și virtualul conviețuiesc. Revenind la romanul analizat, „harta sentimentelor" e o hartă reală care cuprinde cele două lumi culturale ale autoarei, în care punctele marcate sunt personaje care servesc unui autor omniscient pentru a zona riscul seismic, pentru a puncta informațiile de hazard seismic în raport cu sentimentele suprimate. În fapt, romanul este unul fragmentat, alcătuit din scurte inserții de unul sau câteva capitole succesive sau disparate, în care lumina auctorială este proiectată din exterior, expunând derulările de mare intensitate emoțională, dar a căror expresie afectivă este suprimată, redusă la simple derulări. Un mozaic de texte aparent disparate, ca în arhicunoscuta dramă urbană *Crash*, filmul lui Paul Haggis din 2004, în care interferențele întâmplătoare se dovedesc adevărate căi de conexiune într-o rețea funcțională de relații, întâmplări și, nu în cele din urmă, de împărtășire a emoțiilor unei drame în continuă desfășurare. Scriitura, extrem de fluidă în limitele acelor vase comunicante în care se derulează pe durata a câteva capitole, în limitele acelei zone luminate auctorial în pendularea dintre voci și destine, lasă sentimentul unei emisii corale, a unei scrieri care reproduce funcția corului antic din vechile tragedii eline, însoțind derulările pe parcursul a două decenii de zbateri, de dragoste și pierdere, de ură, tensiune și crimă, de fapte care au definit de-a lungul timpului condiția umană și care redefinesc, sau cel puțin recadrează tragedia. În esență aceasta este provocarea: să privești în rețeaua de întrețeseri derulate în timp, în care singularitatea nu poate primi atenția necesară într-o lume de singularități, de disparități, în care eroismul scenei tragice grecești s-a disipat, dar din care nu lipsesc aceleași fapte cu potențial tragic. Tragedia în sine s-a topit, și-a risipit potențialul de a construi, în jurul ei, harta locală a sentimentelor. Într-o lume a relativității rețelei, cu drame profunde, privite de la distanța pe care o găsește potrivită autoarea care preferă să expună și să nu sondeze profunzimile derulărilor interioare, menținând în factualitate povestea, tragedia este posibil a fi percepută doar de la suprafață. Rețeaua în sine conține întreaga traumă, faptele abominabile, rețeaua transmite tensiunea, chiar dacă în unele cazuri lucrurile sunt închise pe veci în nodurile problematice, în punctele de maximă intensitate acțională. Cu atâtea personaje în derularea faptică, în romanul tradițional ar fi fost mai probabilă construirea unui metapersonaj, a unui personaj colectiv care să permită trasarea unui fir director, a unui parcurs al narațiunii ca mare bazin narativ în care să se verse toți afluenții secundari, individuali. În noua scriitură, cea propusă de Ana Merino, nu există acel (par)curs care să adune afluenții și aluviunile lor, ci o rețea care, în final, își probează circularitatea, funcționalitatea, ca într-o lume reală de interacțiuni pasagere, în decupajul printr-o zonă aglomerată în care fiecare trecător își închide în sine afectele, rareori lăsând să se întrezărească dorințe, opțiuni, proiecții. *Harta sentimentelor* este un decupaj actual printr-o umanitate care și-a pierdut reperele vechii tragedii, care și-a pierdut circularitatea ficțională a vechiului roman, construită pe axul de rezistență a unui fir narativ principal. Romanul e remarcabil nu numai din perspectiva arhitecturii, ci și din perspectiva ritmului, a modului în care intervenția auctorială este corect gestionată și, mai ales, în care distanța, rezerva, este păstrată: omnisciența auctorială nu se traduce, în termenii *Hărții sentimentelor*, și în omnipotență auctorială. Este produsul interacțiunii auctoriale directe cu viața, în fațetele ei multiple, în fragmentarea pe care o produce ca primă referință a proiecției pasagere de oameni, destine ascunse, întâmplări nedezgropate, imposibil de adus în lumină, în ritmurile în care viața inundă faptele vizibile sau nu ale desfășurărilor în rețea. Rețeaua, în fapt un fir narativ extrem de complex, derulat spre a putea lega nodurile principalelor întâmplări și a principalilor actori, în conexiune vizibilă cu ceilalți, ambivalentă, sau în conexiune univalentă, împărtășită grație omniscienței auctoriale, lasă impresia unei scrieri impulsive, de moment, unei reacții a autorului impresionat de factualitatea imediată, redată în mozaic. Lucrurile nu stau tocmai așa. Autoarea este regizorul fiecărei introduceri în scena derulărilor a unui decupaj spațio-temporal distinct, a unei piese de puzzle în limitele căreia se desfășoară o parte din acțiune. Fiecare piesă de puzzle este, în fapt, un potențial roman, cel puțin o potențială proiecție epică distinctă. Ana Merino proiectează conștient aceste desfășurări drept cadre ficționale independente, iar măiestria literară o probează prin asocierea acestor piese care, odată așezate pe harta afectelor, permit o vedere de ansamblu, dar nu se limitează la a da explicații ansamblului, cursivității lui. Povestea este mai degrabă sugerată, dusă mai departe din personaj în personaj. Ritmul povestirii are un rol important în derularea procesului de așezare a pieselor de puzzle. Aparente potriviri se dovedesc a fi opțiuni false. Privirea din unghiuri diferite este necesară pentru a putea crea, în mintea lectorului, imaginea sugerată a unei rețele de întâmplări de suprafață – dintre cele ascunse, unele rămân ascunse pe veci – care se derulează în acord cu timpul de reflecție pe care și-l acordă lectorul. Cele două spații culturale se întrepătrund, se corelează. Vasta întindere americană și filtrul cultural spaniol, la care se adaugă scriitura feminină în limitele clar definite ale fiecărei piese spațio-temporale amintite sunt aspecte care nu pot fi trecute cu vederea. Dar povestea nu se limitează la cele două continente. Prin eroii ei, ea se extinde la nivel global, parcurge marile întâmplări ale umanității, pătrunde în cele mai grave fisuri socio-politice, în lumea războaielor de la cel din Vietman până la confruntările actuale, împotriva temutei grupări teroriste Daesh, poposind prin Irak și Afganistan, expunând rănile unei umanități care nu și-a vindecat pornirile sălbatice. Încărcată de propria experiență de spaniol care a ales Iowa City și atmosfera literară a orașului, care a metabolizat propriile temeri și propriile interacțiuni cu o societate în care maparea sentimentelor nu se rezumă la parcursul director al romanului european clasic, Ana Merino propune un roman antiseptic, un roman care curăță plăgile societății, care asigură asepsia ei și care are proprietăți hemostatice. Să privim, spre a înțelege funcția aseptică a romanului, cele câteva tușe vagi în care este zugrăvită întoarcerea din război a unuia dintre multele personaje incluse pe *Harta sentimentelor*: „Când James se întoarse acasă, bunică-sa îl primi emoționată. Nepotul ei nu se va mai duce la nici un război și îi rămăseseră brațele întregi, ca să se agațe de viitor" (p.230). Fiecare dintre aceste fragmente ale afectelor care recompun, ca în corul antic, tragedia lumii, este în sine un mic poem, care amintește de cunoscuta poetă Ana Merino, laureată totuși a premiului Nadal pentru proză.

Note

1 Ana Merino. [2020] (2021). *Harta sentimentelor.* Traducere din limba spaniolă de Lavinia Similaru. București: Litera. 248p.

■

„Poetul nu e bolnav și nu moare / Decât de moartea poeziei”

George Vulturescu

Denisa Crăciun intră în literatura română cu volumul de poeme *Incipit vita nova* (Editura Timpul, prefață semnată de Cassian Maria Spiridon, Iași, 2018) după un debut cu poeme în limba franceză[1]. Evoluția ei este un amestec de destin și perseverență (după studiile de teologie - franceză la Craiova, intră la un masterat la Universitatea din Corte, 2004, apoi la facultatea de Litere a Universității din Clermont-Ferrand, cu un doctorat în literatură comparată – *La technique de la mise abyme dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco*), poeta pare călăuzită sub semnul astral al lui Dante, care, în *VITA NOVA* (1283) pune în centrul vieții iubirea - idealul frumuseții, „frumosul cel dulce”, pe care numai virtutea îl poate recunoaște. Sau, cum scrie un biograf al florentinului: „...Dante nuspune «a simți iubirea», ci «a poseda înțelegerea iubirii». Astfel că, în concepția sa, vederea, contemplația sunt de ajuns pentru «a mulțumi iubirea»” (Francesco de Sanctis)[2].

Volumul pe care îl propune acum poeta, *Estera*, rămâne profund atașat de simboluri mitologice, biblic-testamentare. Fără a fi o beatificare a personajului cu acest nume din Biblia evreiască - Cartea Esterei[3] - nici o revendicare duplicitară, de imitare în oglindă, Denisa Crăciun mută accentul de la personajul biblic - frumusețe iudaică, rară, aleasă de soție de regele persan Artaxerxe[4] - pe faptele ei. Poeta preferă o imagine în care se poate ipostazia: Estera îi insuflă preluarea „misionară” a unui rol (regina salvând de la moarte poporul evreiesc), acela de a vorbi în apărarea poporului poeților - „Să cauți într-o carte/fapte/nu de apostoli ci faptele cuvântului/prin filele ei...” (Căutare preumblare). Estera, prin simbolul câștigat, îi edifică un nou sens vieții, personalizat, printr-o energie interioară, cu care poeta de azi militează pentru salvarea poeziei: „nimeni să nu mai urască Poezia”, pentru că „cine urăște Poezia/...sinele și-l urăște” (Invocație interogație).

Putem vedea aici acea „voce alimentată de iubire” pentru semeni, o „expresie fundamentală a luptei cu sine, curajoasă, revendicând pios și umil în numele poeziei cosmicizate”[5]. Ea ne obligă să ne asumăm noblețea poetului chemându-ne la judecata oglinzii: „...tu ce fel de poet ești/dintre cei ce mișună toamna/deprinși să o zgâlțâie și să o facă să țiuie ca o roată/de bicicletă în Olimpul fiarelor vechi aruncată/ori dintre cei obișnuiți/să își culce rănile în țărână...” (Dar neașteptat). Ea îi cere poetului o moralitate exemplară întrucât „defectele unui poet sunt și defectele poemelor lui ” (Sfântul Babel), poetul trebuie protejat - chiar împotriva lui însuși -, pentru că „Din vinul pocalelor morale/arareori nebunii vor să soarbă/numai drojdia pietrelor dulci/iute sângele li-l face/ să fiarbă...” (Arareori nebunii). Poeții pot umbla „după miere prin timpul scurs/din ceasurile moi” (Nu abandonați speranța), pot fi dezbinați („...în oraș mă întâmpină prăpăstiile dintre poeți” - Terra Lucida) de istorie, pot să se închine „chipurilor” ei, pot fi chiar atârnați pe „cruci”, dar volbura cuvintelor nu devine miere, nu se preface în mierea credinței, poezia lor nu e teologie. Poemul poate fi scris pe papirusuri, pe pietre și pe lemnul crucilor, dar nu devine „răstignit”, crucificat. Nu spune Dante că poezia e „crainica adevărului” care e ascuns sub voalul „Poveștii”, dar poeții trebuie să găsească acest adevăr și să-l poată găsi și cititorii în versurile poeziei, „sub scoarța dură, sub vorbirea fabulatorie și ornată” (op. cit., pp.203-204). Trebuie scris cu acea „voință de adevăr”, nietzscheean, chiar dacă adevărul doare: „Scrie cu lacrimi”, zice poeta, „și tot ce vei scrie va fi auzit” (Despre călătoria în centrul norilor).

Poezia poate salva lumea, condamnată astăzi la alienare, precum cuvintele Esterei adresate regelui au salvat altădată poporul iudeu: „În smârcuri de oglindă ruginită de te-ai rătăcit/teamă să nu ai luminoasa literă nu te va lăsa să pieri/se va face pâine strugure trandafir din nou și din nou în tine/miresmele îl vor învia pe om și pe Domn” (Trandafirul de dincolo de fire). Pentru că în abordarea originală a poetei avem o legătură sacră între poet și Iisus prin „sângele amintirilor” în care există „picături de apă și oțet din rana domnului poet/da poet este domnul Savaot/păsările toate-mi sunt în El” (El știe). Hristos este văzut de poetă ca „păstor al graiurilor/în vadul limbii noastre” (poemul Reîntregire, din volumul *Între sistolă și epistolă*). Imaginea Mântuitorului care protejează poezia/poetul face demersul liric al autoarei o singulară poetă prin care creștinismul triumfă, iar, prin cuvânt: „Hristosul pescuit din rotocoale de cuvinte” (Vara era abia la început). Asemenea Hristosului printre oameni, poetul trebuie să fie și un „pescar de oameni”: dar trebuie să-i sur-prindă „de vii”, în voința lor de adevăr, nu precum niște „mortăciuni”. Pentru că scrisul e un „leac împotriva uitării” (așa cum ne-au mai spus Platon și Maxim Mărturisitorul). Cine, dintre poeți, n-ar fi mândru de această viziune proprie Denisei Crăciun: „Atunci ai coborât de pe cruce/și-ai zis către mine/ ce trist ar fi pământul fără poeți” (Ce trist ar fi pământul, în vol.cit.). Nu e un orgoliu din a săruta crucea „cu gură de albină”, cum scrie atât de plastic autoarea, atingând smerenia măicuțelor de la Mănăstiri. Dar autenticitatea gesturilor ei vin și din neputința de a putea pune semnul egalității între cruce și pagina scrisului: „litera e cruce inutilă” dacă nu există credința, dacă nu „sângerezi rană pură sub atâtea răni/de fiecare dată mori/înțepată într-un trandafir...” (La coborârea de pe Munte).

Discursul poetic al Denisei Crăciun este de tip aluvionar: eul său scriptural ne părăsește adeseori printre versuri, ne uită în prezent și plonjează în mitologie, apoi se întoarce la noi, cititorii, precum la o oglindă în care se regăsește. Fiindcă îi susținem trena versurilor, suntem de față în poezia ei ca o ceață care se ridică de pe lucruri și peisaje. Poeta nu închide realitatea într-o icoană a vremurilor/ dogmelor religioase, ci pare neascultătoare, se dă jos „din ramă”, cu îngeri cu tot, și mai adaugă o tușă cu propria mână. Prezența unor cuvinte din religiile grecești, zoroastriene, egiptene, iudaice, ne indică predilecția ei pentru „călătorii” (termen foarte prezent în discursul liric) inițiatice a unei ființe avide de răspunsuri, profund atașată de tot ce sunt semne sacre, singurele care-i satisfac căutările de „ființă îndreptată spre moarte”, cum zice M. Heidegger.

O „marcă” a stilului în care s-a fixat poeta este invocația-dialog prin care se creează momente vii, destabilire a unui contact cu sacrul. Dar poeta, ca „subiect al enunțării”, nu își îngroașă tușele de „personaj”, ci lasă mai mult evlavia interioară să-i susțină chipul nemanifestat, empiric, să-l transubstanțializeze precum o face fumul de jertfă care urcă spre cer. Nici „obiectul enunțului” (Maica Domnului ” - „apărătoarea Doamnă”, „mărita Doamnă” – Paraclis de nuntă) nu este

➲

Mira Marincaș

seria Ambalat/Wrapped (2021), fotografie digitală, 30 x 40 cm

corporalizată ca destinatar spre care se îndreaptă dialogul, ci ne apare mai mult ca o „vedere" interioară, un foc interior care prelungește – mărește imaginarul, ardoarea credinței, făcând din rugăciune-poem „aprins de iubirea lui Dumnezeu". Să ne amintim rândurile lui Cristian Bădiliță despre „caracterul vizual al Cuvântului"[6], și „coagularea luminii în irisul contemplatorului transfigurat" (ibidem, p.130). „Ce gol vor să umple mugurii acestor cuvinte", scrie Denisa Crăciun străduindu-se să umple „golul" prezenței sacre, spre care e îndreptat dialogul-rugăciune, cu tensiunea proprie pathosului din contemplația ei: „printre vânătorii anilor orbi te strecori cu tăbliță în brațe/literele scrise pe ea/așteaptă cântecul păsării/o flacără îi înspumează pieptul:/e darul cel mai de preț al poetului" (La coborârea de pe munte). Fiecare poet tinde să se ridice spre pragul religiosului, dar Denisa Crăciun procedează invers: ea lasă să coboare religiosul în lume, între noi, sofianic: „transcendentul coboară, revelându-se din proprie inițiativă, și că omul și spațiul acestei lumi pot deveni vasali ai acelei transcendențe", e vorba, în înțeles blagian, de un „torent de transfigurare transcendentă, pornită de sus în jos", „într-un primitor receptacol"[7].

Că poetica Denisei Crăciun este un „primitor receptacol" sofianic se adevărește la tot pasul prin „inflația sufletească" (termen al lui Nicolae Balotă) a îngerilor - cu care este în „legătură tainică" prin „cântecul greierilor" (Îngerii). Dar ei sunt apanajul Maicii Domnului, așa cum știm din Evanghelia eseniană: „Maica Pământească și cu mine suntem Una/Eu cu rădăcinile în Ea/iar Ea își găsește încântarea în mine/Potrivit Legii Sfinte"[8]. Responsabilitatea îngerilor este să ne „ridice" până „la Arborele Vieții", iar eforturile noastre de a întâlni îngerii și „comuniunile" cu ei „ne fac plăcuți în ochii Tatălui Ceresc" (pag.318, cap. Îngerii). Chiar dacă titlul volumului vine pe linia curajului, sacrificiului Esterei, în poemele cărții Denisei Crăciun figura luminoasă, dominatoare este Maica Domnului - imagine protectoare („ochi al Precestei peste ulițele pline de mirosul/ celor care au trăit aici și iubesc încă aceste pământuri..." - Adormiții suntem noi) nu numai a poetei, ci a satului, a lumii. Ei i se confesează poeta, ei îi vorbește din unghere, din locuri diferite ale vieții: „Apărătoare Doamnă nu lăsa /cerul să se spargă pe pământ..."; „Binecuvântează mărită Doamnă..." (Paraclis de nuntă). Ea e destinația invocărilor poetei: „grăbește Doamnă.../ tare ne e teamă/că fără Tine nu vom regăsi/nici pâinea și nici drumul..." (Rugăciunea de la jumătatea vieții). E clar că poeta o „simte" ca prezență, în față, sau alături, ca destinatar al rugăciunilor-invocațiilor sale, precum ne învață Monseniorul Ghica: „a-ți ști rugăciunea ascultată e aproape tot atât de liniștitor ca și cum ți-ai vede-o împlinită". E o rugăciune - vers văzător care își împrăștie ardoarea, ca un pumn de semințe, necontenind, în același timp, să se mire că poemele deschid o poartă spre sacru, care se retrage continuu, dar nu stinge între-văzutul, nu e o amnezie a deja întrezăritului, ci o memorie a credinței în ceea ce vezi. Tot C. Bădiliță explică mai bine acest „pathos", această „contemplație empathetică" care se susține „pe o tensiune între obiect și subiect"[9].

La tot pasul poeta e preocupată pentru a menține „ochiul purificat", astfel ca să putem nu numai a vedea, ci și a veghea. Ea vorbește despre un ochi „grănicer" (Combustie întârziată) al poetului deschis nu atât spre „orbitoarea lumină a icoanelor/ci cu privirea ce ne-o dăruim unul altuia" (Paraclis de nuntă). Pentru că „pașii domnului/ poet să nu se numere/ decât în grâu și în gând/ înlăuntrul lor au căzut stele/la datorie/noi frații lui de cruce de veacuri/pe urme încercăm să-i călcăm cu un ochi în văzduh/și cu celălalt în pământ/la apus ne ajunge din urmă/ecoul răbdării sale infinite/duhul lui..." (Arareori nebunii).

Articulată pe 44 de poeme - stâlpi „învârstați" (ca și anii pe care-i rotunjește autoarea) - cartea Denisei Crăciun nu numai că ilustrează o vârstă poetică, ci conturează mai pregnant un portret tânăr în lirica contemporană. Un portret singular, adăugăm noi, pentru că, spre deosebire de congenerii săi, discursul său poetic se fundamentează pe o încărcătură religioasă din zestrea autohtonă în răspăr curajos cu textele dogmatice (ale diferitelor religii) care-i temperează, dar nu-i vestejesc, instinctul vital, al miracolului de-a păstra „mirosul de iarbă și flori de câmp" (Tu mânza mea de vânt).

Constrânsă de „azvârlirea" (heideggeriană) într-o lume în care sacrul s-a retras lăsând o realitate oarbă, atacată, anihilată de alienare, poeta re-gândește, caută noi sensuri existenței („...spuneți-mi vă rog/ între cine și cine alergăm/morți/ deocheați/ trâmbițând uitări" – Întrebare), își ipostaziază salvarea prin poezie, după curajul frumoasei Estera, crezând că poetul „nu e bolnav și nu moare/decât de moartea Poeziei" (În grădina abandonată). Diversitatea tipurilor de discurs - sentențios, epistolar, colocvial – clamoros sau de litanie – ne apropie mesajul ei prevestitor al semnelor, simbolurilor sacre, ce lasă la vedere și misiunea poetei de desconspiratoare a profanatorilor cuvântului (Ospățul profanatoarei), de cârtitoare împotriva celor care au pus „limba pe butuci" (Sfântul Babel) și împotriva ființelor ignorante pentru care „scara lui Iacob/și scara din grajd" sunt totuna (Psalmodiere).

Textele „colcăie" de cuvinte crude, lăsate-n zeama lor, de inserții cu citate din poeți și din evanghelii diverse, care susțin versul precum mortarul pietrele din zid (a se vedea textura cu motive din poezia lui Salah Stétié). Asta subliniază, foarte ingenios și ilustrațiile fotografice ale lui Iulian Ionașcu: ele se pliază pe versuri precum iedera pe trunchiuri, sau revelează, surprind detalii din realitatea autoarei pe care le preschimbă în alte metafore neliniștitoare. Inocența este lăsată la vedere, ca și verdele frunzei până cade bruma, dar ea se estompează, ca ceasurile „moi" ale lui Dali, uzurpată de meditații grave pe tema existenței: „fluturii nu bat din picior" – „tot ce bate din aripi pe pământ/ e întocmai ca inima ta/ ce îngrașă glia" (Fluturii nu bat din picior). Dacă sacrul e camuflat în profan, poetul, poezia repetă, rescrie colapsul ființei în lume – fără neliniști și nădejdi nimeni nu e viu: „nu ceri nimic/ nu stai la pândă/ aici nu poate nimeni sta – gândește cu voce tare –/ de vreme ce se trece tot/prin sabie și foc" (Terra Lucida). Pot să vă previn, împreună cu autoarea, că „defectele unui poet sunt și defectele poemelor lui", dar veți afla, pe cont propriu, că „cine urăște Poezia/ sinele și-l urăște".

Mira Marincaș — *seria Ambalat/Wrapped* (2021), fotografie digitală, 30 x 40 cm

Note

1 *Cennare e focu di ogni vita* (Cenușa și focul oricărei vieți, colecția Recontres, prefață de Ghjacumu Thiers, Editura Centrului Cultural al Universității din Corsica, Corté, 2006).

2 Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, EPLA, trad. de Nina Facon, București, 1965, p.87.

3 Trimit la Estera (10 capitole) în Biblia sau Sfânta Scriptură, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă a Bisericii Ortodoxe Române, București, 1975, pp.523-533.

4 După alte surse - XERXES-Ahasversus (485-465). Vezi Edmond Jacob, *Vechiul Testament*, Editura Humanitas, București, 1993, traducere Cristian Preda, paginile 153-155, intitulate „Un roman istoric: Estera".

5 Angela Nache Mamier, articolul „Poezia între viață și vis, cea mai profundă și mai secretă apariție lirică", Bucovina literară, nr.1-2-3/2020.

6 Cristian Bădiliță, *Sacru și melancolie*, Editura Dacia, ediția a II-a, revăzută, colecția Mundus imaginalis, Cluj Napoca, 2007, p.128.

7 Lucian Blaga, *Cpere Filoscfice* 9, *Trilogia Culturii*, studiu introductiv de Al.Tănase, Editura Minerva, București, 1985, pp.231;251-252.

8 Potrivit acestei Evanghelii sunt 7 îngeri ai Tatălui Ceresc și tot 7 îngerii Maicii Domnului. Vezi capitolul Comuniunile, în *Evanghelia eseniană*, Editura Orfeu, colecția Orizonturi spirituale, traducere din engleză de Radu Ilie Mânecuță, București, 2000, pp.93-95.

9 Cristian Bădiliță, op.cit., p.130.

■

Coriolano González Montañez, în ediție româno-spaniolă: Tatăl/ Padre

Iulian Chivu

Limba lui Miguel de Cervantes, armoniile ei fonetice așa de apropiate de spiritul nostru, care, de altfel, au și înlesnit exodul românesc spre frumoasele ținuturi iberice, destul de târziu, mă fac totuși cititor de poezie spaniolă; expresia poetică exprimă, în chip particular, în orice limbă, simțirea și spiritul națiuni respective – tocmai aceste particularități au dat, de pildă, limbii germane o altă tonalitate în poezia lui Novalis decât cea a latinității în franceza lui Baudelaire, în italiana lui Eugenio Montale sau în româna lui Eminescu. Am trăit aceste subtile și nobile diferențe de fiecare dată citind în original un poet, iar recent, grație prozatoarei și eseistei Mirela-Ioana Dorcescu, traducătoarea celui mai recent volum de versuri al spaniolului Coriolano González Montañez, „Tatăl/*Padre*" (Ed. Eurosptampa, Timișoara, 2021), am avut o nouă confirmare.

Aș aminti apropierea lui Montañez de poezia lui Eugen Dorcescu; poetul spaniol din Santa Cruz de Tenerife a tradus din poezia lui Eugen Dorcescu în spaniolă (*El camino hacia Tenerife*, Idea Ediciones, Colección Atlantica, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, 2010; a realizat și a prefațat volumul bilingv româno-spaniol *Las elegías de Bad Hofgastein*, Ed. Mirton, Timișoara, 2013; a semnat ediția spaniolă a vol. Eugen Dorcescu, *Elegias Rumanas*, Obra reunida, Selección del autor, Traduccíón y edición critica Coriolano González Montañez, Zaragoza, Spania, 2020), la rândul său și Eugen Dorcscu a tradus din poezia mai tânărului și remarcabilului confrate spaniol (n.1965, Santa Cruz de Tenerife), volumul *Călătoria* (Ed. Mirton, Timișoara, 2010).

Coriolano González Montañez este, fără tăgadă, pentru lirica spaniolă actuală un nume de rezonanță, reprezentant al poeziei canare, onorat cu premii de prestigiu (ex. *Ciudad de La Laguna* – 1987), prezent în multe antologii spaniole, dar și în reviste românești ori numai de limbă română. Noul său volum de poezii anunță, după cum sugerează titlul, un excurs liric în ideea de paternitate sau transcende familialul spre a se desfășura meditativ deasupra acestuia, după așteptări, numai că Montañez, marcat adânc de moartea timpurie a tatălui său, reverberează profund, nu însă în registrul rece al existențialului, cum ar fi de așteptat, ci în propria sensibilitate, caldă, pe care o explorează îndelung (primele 12 din cele 25 de poeme au fost scrise imediat după moartea tatălui, în 2002, însă ele vor continua decantarea încă paisprezece ani, până în momentul când cenușa tatălui va fi împrăștiată, după tradiția religiei sale –p.87). Poetul, după o relectură a textelor din volumul *El tiempo detenido* (2006), are sentimentul estompării în timp a emoțiilor vii din primele șapte poeme și își aprofundează gândurile recurente în suficiente poeme cu care să consacre tatălui un omagiu emoțional mai larg, dând substanță unui volum sub acest titlu: *Padre* – așa după cum însuși mărturisește, la final, într-o succintă notă de autor.

În traducerea volumului (Ed. La Palma, 2020), Mirela-Ioana Dorcescu are, evident, acea bucurie a traducătorului pe care o sugeram la început – gustă cu sensibilitate trăirile poetice originale și reușește să le transpună cu lealitate în rostire românească lăsându-i cititorului de limbă spaniolă posibilitatea confirmării prin paginarea în oglindă a poemelor despre care vorbim. Mai mult decât atât, Mirela-Ioana Dorcescu, exeget incontestabil al poeziei dorcesciene, are posibilitatea semnalării unor apropieri sau a unor opțiuni diferite ale celor doi poeți prieteni pe tema morții tatălui (Eugen Dorcescu este autorul volumului de versuri *Poemele Bătrânului* – Ed. Mirton, Timișoara, 2003), poeziile lui Eugen Dorcescu fiindu-i cunoscute și lui Coriolano González Montañez din ediția spaniolă a volumului (*Poemas del Viejo*, în traducerea Rosei Lentini, cu prefața lui André Sánchez Robayna, Montblanc, Spania, 2012).

Astfel, Mirela-Ioana Dorcescu găsește că, în timp ce, pe aceeași temă, Coriolano González Montañez adoptă o perspectivă imanentă a morții, Eugen Dorcescu rămâne consecvent perspectivei transcendente (v. *Etern într-o eternă noapte-zi*, eseu hermeneutic de Mirela-Ioana Borchin, Ed. Mirton, Timișoara, 2016). Revenind, însă la volumul bilingv „Tatăl/ *Padre*", găsim aici un alt Coriolano González Montañez decât în *Cuaderno irlanés* (2000), decât în *Conjura del silencio* (1994), ca să nu mai amintim de volumele de poezie ale începuturilor sale. Un Coriolano González Montañez traversat de intuiții thanatologice, de întrebări esențializate ale existenței fără a se lamenta sau a se resemna în context teist, însă atingând toate fațetele imanentului ca atare, de la „Moartea prezentă zi de zi, murim lent, ne ferim a rosti cuvântul moarte..."(p.12) la „Tată, vin să te ucid./ Amintirea nu poate dăinui sprijinindu-se/ pe o lumânare ce noapte de noapte se aprinde/ doar pentru a-ți lumina fotografia..."(p66) – cu toată paradigma personalizării tristeților fundamentale.

În prima parte a volumului, primele poeme ale acceptării material-imateriale a morții, poetul constată stupefianta ei umbră în dimensiunile unei realități care, până atunci, nu i se relevase nicicum: „Învelit în giulgiu, uns cu a morții culoare/ Inertul surâs într-o grimasă de consolare./ Viața noastră, care, în ochii tăi ne-a părăsit./ Chipul neîntâlnirii cu sufletul..."(p.16).

Perceperea morții ca atare rămâne posibilă decât în metafore, în reprezentări alegorice și tocmai pentru asta nu moartea conceptuală, generică, interesează, ci funesta ei prezență: „Un copil care tace și șterge cuvântul ce te numește./ Un copil care ascunde durerea și care își închipuie cum zbori într-o lume populată de vise"(p.18). Apare implicit nevoia de a păstra în și ca viață imaginea perisabilă a tatălui, a cărui prezență inertă invită la reflecții: „Din când în când mă descopăr privindu-te atent, nu mai știu dacă în amintire sau în cuvinte, luptând să-mi deschid o cale spre tine, fiindcă sunt multe de spus înainte ca amintirile să se înnoureze cu totul."(p.20) – lipsa trupului inert va restrânge imaginea tatălui doar la ecouri remanente ale unor fapte de viață, dincolo de acestea totul e mit și reprezentare. Și de aceea uimirea poetului apare mai degrabă ca în epistema lui Foucault, decât ca în gnoseologia reflectărilor sensibile: „Nu contează, am înțeles că atâta durere se trăiește în solitudine, că nu există alinare pentru atâta durere, pentru atâta angoasă. Nu contează, dacă-i atâta dragoste, dacă-s atât de puține cuvintele..."(p.22). Durerea, profundă, abisală, instinctivă și animalică (p.30), se trăiește după psihologia proprie, dar cu atât mai profund cu cât reverberează și în rațiune, ca la Camil Petrescu ori ca în Eclesiastul (*cu cât mai multă cunoștință, cu atât mai multă mâhnire*). Coriolano González Montañez este, tocmai pentru asta, mai preocupat de semnificat/semnicantul ființei în irepetabilă trecere nu atât după coerențele escatologiei teologic ordonatoare și subordonatoare, ci după sensurile minerale ale disoluției.

Partea a doua a volumului este, din acest punct de vedere, tocmai transferul din constatativ spre contemplativ: „Te-am sărutat pe frunte în acea cameră mortuară/ și încă mai erai cald..."(p.66). Lucrurile trec, în firescul lor, mai departe: „Astăzi, lună nouă, se împlinesc deja șapte ani.../ Tocmai am schimbat acea încuietoare/ care rămăsese în așteptare/ și totuși, de doi ani scriu acest poem,/ temându-mă mereu să ajung la final."(p.67), mai ales că, obsesiv, imaginea tatălui vine din urmă necontenit, cu orice prilej: „După două luni de la moartea ta/ am revenit într-o sală de cinema./ Romanul lui Stanislaw Lem/ mă făcea să reflectez/ cu ani în urmă la adevăratul spațiu/ pe care îl ocupă absența..."(p.46).

Succesiunea se conștientizează regenerativ, prezența se legitimează în generațiile care înseamnă, oricum, continuitate: „Fotografia arată imaginea/ unui bărbat tânăr care ține în brațe un copil/ de câteva luni/ și lângă ei o femeie..."(p.52). Sau, mai mult, ca în *Calea regală*: „Cu o sută de ani în urmă/ bunica va fi pornit/ la drum spre Camino Real,/ de la Icod în direcția Santa Cruz,/ pentru a lucra ca menajeră./ Câțiva ani mai târziu,/ cealată bunică va fi făcut același traseu..."(p.40) – genealogie; existență, sens, devenire.

Și cât de frumos sună în spaniolă: „Subimos por la carretera hacia el volcán./ Hace décadas un tío abuelo/ trabajó entre malpaíses y montes/ para abrirla y roturar el paisaje,/ al mismo tiempo que el bisabuelo/ abandonaba con suas cabras/ un lugar que ahora se le prohíbia..."(p.78), și cât de fidel reproduce în limba română Mirela-Ioana Dorcescu sensibilitatea rostirii: „Urcăm pe șoseaua spre vulcan./ Cu decenii în urmă, un străunchi/ a trudit între pământuri aride și munți/ pentru a deschide această șosea și a desțeleni peisajul,/ în același timp străbunicul/ părăsea cu caprele sale/ un loc care deacum îi era interzis...) – genealogie; existență, sens, devenire, *Padre*.

■

Altul, cu gura deschisă după aer

Cristina Struțeanu

Tanti Tuzi, Suzana, Suzica, Suzi, s-a trezit buimacă. De tot. De fapt, i se părea că încă doarme. E în lumea viselor. Somnul nu îi fusese adânc, dar cleios. O mare pânză de păianjen din care n-avea scăpare... Un fel de viermișor în coconul lui. Și pe deasupra, acum, o cuprindea în brațe o dimineață sufocantă, îndopată cu ceață. Vălătuci. Tare s-ar fi scuturat de pâcla asta. Clipea întruna și nu i se limpezea nimic. Nimic din jur. Nici afară, nici înăuntru în casă. Dar nici în ea. Avea pur și simplu ceață în inimă. Se-îneca. Unde se afla? Atât de aburoasă era, că s-a împleticit spre reșou, să-și facă o cafea. Nu obișnuia, firea ei liniștită nu-i cerea, dar...

Licoarea, savuroasă altminteri, o zăpăci și mai tare. Îi vâjâiră urechile, îi bubui pieptul. Aiii! O durea rău și capul. Iar când se puse, brusc, pe cotcodăcit chiar sub fereastră, cu foc mare, găina ei bătrână, bătrână – cum de mai oua?! – tresări ca arsă, își răsturnă ceașca fierbinte-n poală și se repezi la geam. O trompetă, de-a dreptul o izbucnire sonoră, ascuțită, într-o baltă de liniște. Asta a fost. O străpunse pur și simplu. Totuși, ce naiba era cu ea? Ce? Bleaga de găină, curat „găină", uite că mai avea viață-n penele alea tocite, tocmea încă ouă. Adică..., adică îi mai ardea de clocit? Cocoș nu se mai învârtea de mult prin mica bătătură din fața barăcii. Zece ani sau mai mult, nici nu mai știa, înfloriseră de-a rândul merii pe dealuri, de când găina, împăcată cu viața ei cuminte, își vedea singură de treburi. De parc-ar fi semănat cu stăpâna ei. Păi, chiar așa.

Ah, da, deodată se dumiri. Asupra locului în care se afla, că până-n clipa aia plutise. Era aici, aici, în colonia de șantier. De aceea nu la aragaz, ci la reșou, făcuse cafeaua. Avea și plită electrică, dar mult prea mare daraua, decât ocaua. Au spor de izolare cei din barăci - destule, un pâlc mărișor de barăci - fiindcă sunt socotiți în afara tiparelor unei vieți normale. Dar ei îi place la nebunie totul. Ce izolare? Care izolare? Corbeni, Cheile Vâlsanului, hidrocentrala de la Vidraru, de pe Argeș... Poienari, Brăduleț, Topolog, Turburea, Peștera cu Uluce. Al naibii de frumos numele peșterii. „Cu uluce", hmm. Barajul pe care-l construiau ei aduna apele din tot felul de râuri, Sabar, Dâmbovița, Neajlov, Râul Doamnei și, firește, Argeșul. Și-n satul Mioarele, acolo la Suslănești, aproape de Câmpulung Muscel, te înfiorau peștii ăia cu gurile căscate... de la Valea cu Pești. Fosile, mii de fosile. Mulți pești de adâncime, alții migratori, și unii de suprafață, trei feluri de pești... necunoscuți. Nu știau să-i clasifice, să-i încadreze undeva. Savanții își tot băteau capul cu ei. Veneau din toată lumea. Și toți cu gurile căscate. Peștii, sigur nu cercetătorii. Se sufocaseră bineînțeles fâpturile din valuri. Se petrecuse violent, fuseseră disperați. Se întâmplase ceva năprasnic. Așa cum se pare că i s-a petrecut și ei, acum? Tuzi deschide gura și încearcă să respire profund. Numai că ea trebuie să se studieze singură... De ce-o dor toate? De ce-o înțeapă aerul, când încearcă să-l absoarbă în ea? Când o pătrunde adânc, e gata să țipe. De fiecare dată.

Ce e cu ea în dimineața asta? În loc să-și fi luat o mică vacanță, să se bucure, stă năucă. Fiindcă soțul ei e plecat cu niște rapoarte, iar ea n-are nici o treabă și acum... Acum, ce?

Uite, în baraca asta, crește iarbă prin colțuri, pe la geamuri șuieră vântul, subțiiire, că s-au lăbărțat de-o vreme cercevelele și se-nchid anevoie, cu opinteli, rămân mereu ușor crăpate, cât să împrospăteze aerul îmbâcsit cu bioxid d-ăla de la sobițele de fier. Barăcile și-au depășit cam de multișor termenul de existență, trebuiau dărâmate sau înlocuite, dar o mai duc, chiar vesel. Unele s-au strâmbat ușor, s-au aplecat pe-o parte, dar nu le observi șoldeala din prima. Par într-o ureche, ori un pic băute. Scârțâie din încheieturi, se vede că și lemnele au poliartroză, ca ea. Și oamenii le-au tras câte o vopsea nouă tuturor barăcilor. Păcat că nu-n culori vii, șpanchii. Vremea comuniștilor nu permitea. De unde atâta libertate și huliganism? Unii le-au pus însă nalbe lângă prag, și în geam mușcate, să râdă la ei când se-ntorceau obosiți. Și erau. Așa erau. Oboseală cu zurgălăi, dar din aia cu satisfacție, cu poftă de constructori. Cei de la piramide or fi trăit-o?

Dar ce iute se remontau apoi, seara, și ieșeau pe strasse, adică pe tăpșanul pe care se dădeau cu săniuțele, iarna. Sau, vara, cu un fel de tărăboanțe ce prindeau viteză la vale până și pe iarbă. Oameni în toată firea. Și cărunți destui. Femeile își puneau margarete la ureche la orice vârstă. Apoi se adunau, mereu în altă baracă, la glume și la un pahar. Erau un chiloman și o veselie, pe care nu le-a mai trăit de atunci.

Ah, da, asta e. ... Aseară s-a rostogolit împreună cu Diana, doctorița coloniei. Îmbrățișate, înecându-se de râs, cârmiseră fără să vrea spre o mică râpă. Tăvălite prin pietre și rădăcini. Haida, de. Iar ea s-a lovit zdravăn la cap. Nimic n-a durut-o, nimic n-a observat. Și cum era posibil, când, așa, ținându-se în brațe, printre hohote, cea tânără i-a șoptit:

— Lasă-mi-l și mie. L-ai avut o viață. I-ai făcut copii, au crescut mari, ești împlinită. Acum noi două ne-am împrietenit. De-adevăratelea. Ca surorile. Fă-o din prietenie...

— Cum? Pe cine? Ce spui, ce să-ți las?

— Pe bărbatul tău. El n-o să facă pasul ăsta. Are principii. E un Karenin, știi, tu mi-ai dat cartea... O scăpasem, bleaga de mine, n-o citisem pe Anna aia a lui Tolstoi. El, soțul tău, zice că e legământ căsnicia. Chiar sacru, na! Și se respectă pe sine, nu-și calcă niciodată cuvântul. Îl văd cum se frământă. Tu nu simți?

— Dumnezeule!

— Chiar așa, pentru numele Lui, în numele Lui, care e Iubire. Ce poate fi mai divin, mai extraordinar, mai total, chiar Sensul vieții. Bucuria Iubirii. Cântecul ei. Fuziune nucleară. Cântarea Cântărilor... Nu-i spun Fericire, vorbă goală, că e pe toate buzele și e stupid, că, vezi, pe unii îi fac fericiți banii. Sau faima. Sau mai știu eu ce, posesiunea partenerului, care nu e iubire, e teritorialitate. Am auzit și pe o doamnă cu faimă, strigând spre cer – „De ce nu e al meu?!" Nu zic așa femeile la țară? „Al meu" își numesc soțul. Înțelegi?! Tuzi dragă, sora mea mai mare, fă tu pasul ăsta. Că el e împiedicat la mers... Vrea, îi vine, dorește, așa-mi pare, și-și închipuie că nu se cade. Ba da, ba se cade, cădere, nu din înalt, ci spre Înalt, cum am căzut noi două acum. Și plutim. Nu simți cum plutim? O izbucnire peste fire. Te rog, Tuzi, nu sta pe gânduri. A fost o viață „al tău". Nu-ți ajunge? Acum e doar inerție... Recunoaște... (plâns năvalnic, cu sughițuri, cu chipul scăldat în șiroaie, șiroaie de lacrimi...) Aș putea să mă apropii pe ascuns. Să dau năvală. Sau șerpește. N-o să-mi reziste. Sunt tânără... Să fie taina noastră, să nu afle nimeni. Dar te iubesc și pe tine. Nu pot să te înșel. Înțelegi? Pe tine nu pot să te trădez. Mi-ești cumva pereche de suflet. Lasă-mi-l!...

— ... Dumnezeule!

— Da, Dumnezeu „vrea", el ne-a împletit destinele, ne-a alăturat, nu vezi?

— .....

— Tuziii, nu fi surdă, ascultă glasul Lui. Al lui Dumnezeu. Ce cuplu mai e ăsta? Și recunoaște că ați ajuns să vă ciondăniți rău de rău. Zilnic. Că-l simți acum în urmă absurd, că te scoate des din răbdări, că, pur și simplu, nu-l mai suferi... Recunoaște!

— Aaaa...

— Eu aș asculta tot ce-mi înșiră, orice îndrugă, ca o fiică, doar sunt chiar de vârsta fetei voastre, un pic mai mare, un an-doi, nu m-ar plictisi. Deloc. Se vede pe tine că te-ai săturat de el. Îți scrie pe bas. Câteodată întorci capul. N-aș zice că e silă, dar... Mie mi s-ar părea axiome toate câte le spune, chiar cele stupide, cu litere de aur. Apoftegme, că tot râdeai de cuvântul ăsta firoscos. L-aș...

— .....

— Rogu-te, luminează-mi viața, nu pot fără el, înțelegi?! Nu mai pot. Tu poți acum, se vede cât de colo... Sunteți îndepărtați, înstrăinați. S-a destrămat unirea voastră, ohohoo!

— BINE, fie, gata, ia-l! De vine... De vrea să vină...

Și se ridicase. Ajunsese clătinat la baracă. Încet, încet, începuse s-o doară capul. Uitase total că era lovit. Bietul ei cap. Cucuiul creștea, el înde el, dar își imagina că-i alta pricina răului, și își făcuse ceai. Ceai din rădăcină de lemn dulce. Răul era la rădăcină, acolo era, nu la cap.

Se puse pe depănat o viață, a ei, fără să vrea. Chiar nu voia deloc. Ca la un declic. S-a pornit să ruleze. Nu de-a rândul, ci flashuri. Îi fâlfâiau sub pleoape, de parcă fulgera.

Tabloul de la nuntă e bineînțeles acasă-n București. Doar nu l-o fi luat aici, în tabăra de șantier. Splendid, ce să zică dacă așa era? Splendid. Cu părul ei pe spate, vălurele, vălurele, de la cozile ce le avusese pe cap până atunci. Își răsucește o șuviță pe deget și încearcă să numere anii cât l-a purtat așa și după nuntă. Până ce... s-a născut al treilea copil? Atât să fi fost? Doamne, cum au ținut-o cu sila soțul și tatăl, ca să i poată tăia cineva părul. O țineau de mâini. Doctorul, doctorul spusese că o anemiază și trebuie date jos cozile alea... Zăcuse lung timp bolnavă. Să se tundă neapărat. Iar ea plângea și țipa...

Dar, parcă el nu fusese fain? Cu uniforma aia albă, de paradă, ofițer regal... Cu ținută, ce mai. Și cum semăna cu Mihai, regele, chip de austriac, șarm sobru. Dar mai înalt, mai fălos. Nu era el însă decât din Galați, nu de pe maluri ale Dunării occidentale, ci neaoșe. Fusese îndemnat să ia fată cu avere, c-așa făcea ofițerimea. Eh, faptul că era arătos a costat-o tot felul de puseuri de gelozie, că vedea cum se dădeau în vânt cucoanele. Chit că Iorgu avea o puritate caraghioasă și, când juca poker cu camarazii, zicea „care de preoți". I se părea

injurios termenul „popă”. Nu era cartofor, dar poza între ofițeri, pentru naturalețe. Nici băutor, nici fumător. Și, după nuntă, s-a dus la un doctor, să ceară sfaturi tehnico-tactice, că nu știa ce să facă, cum s-apuce mireasa.... S-a aflat și s-a râââs. Toți din familie s-au tăvălit. Era, firește, adept înfocat al virginității înainte de căsătorie. Numai că ea, Tuzi, se-ntreba, de la o vreme, de ce ciupea Iorgu copiii de gât, totdeauna cu vorbele: „iote-l, mă, pă el”, chiar dacă erau fetițe, le numea tot „el”. Iar fetițele fugeau mâncând nori... Făcuse Politehnica pe la 50 și... de ani, că vremurile erau..., erau astea de acum. Și armata lui sucombase.

Se cheamă că funcționa CTC la șantier și, bineînțeles, își ducea zilele nesimpatizat. Noroc cu Tuzi, consoarta, și farmecul ei. El făcea probe, în zori, betonului și întârzia lucrările, de... Ca șofer pe trabantul lor, s-a trezit des pe sens contrar și alte marafeturi. Dar ce excursie nu mai făcuseră prin Europa. La vamă, când le văzuseră portbagajul plin cu zarzavaturi, din care aveau de gând să facă ciorbițe, să gătească la marginea orașelor, pe un primus, le-au dat pace. Nu i-au mai controlat. Făcuseră gest de lehamite vameșii. Dar ei puseseră, c-o teamă ucigătoare, niște dolărei la fundul unui borcan cu miere. Bineînțeles că, ușor-ușor, banii s-au relaxat și au urcat. Erau deasupra, sub capac. Nu i-a văzut nimeni. Iar ea, Tuzi, notase toate-toate într-un jurnal: „Familia Neață peste graniță”. Cu haz, chiar mare, dar nimeni n-a prețuit caietele ei și se pierduseră. Nici ea nu le-a mai dat atenție. Păcat. Iar de visat, visase să vadă un oraș cu nume asemănător cu al ei. Suzhou, despre care scrisese Marco Polo cândva, cu grădini înnebunitoare și mătase, valuri de mătase, toarse din firul unor viermi... de mătase. Teribil, greu de crezut, de imaginat. Cum să ajungi însă în China, Doamne?!

În schimb, el scria cărți, cărticele, și-și tipărea cu bani proprii povestiri duioase, educative peste poate, și total fără haz. Nici nu se punea problema. Cărțuliile le împărțea enoriașilor din cartier, duminicile. Sau citea din ele, ore-ntregi, la cenacluri de poetese în vârstă, unde se învârtea ca un clapon în ogradă... Se rotea și aduna ocheade. Mai nou, ducea povestioarele undeva în Bucovina, unde își închipuia că instituise „Primul sat fără fumători” El! Visa să-i poarte numele. De unde, până unde?

Și, pe stradă, toamna culegea nucile picate din pomi, pe traseul lui bine ales, cu răbdare îngerească. Pleca mai devreme pentru asta, dar „se merita”. În piață, spre seară, aduna tot ce târgoveții negustori lepădau. Legumele obosite. Și-i aducea sacoșe întregi lu’ Suzi, să fiarbă bulioane, sosuri, paste de tomate, orice. Ea, de la o vreme, le-ar fi aruncat pe geam, chit că foloseau prea bine. Nu știa cum se făcea, dar printre aburii din cratițe, Tuzi nu uita cum cucoanele tot întorceau capul după el, până și în piață. Ca marionetele... Și ea, învârtind cu linguroiul, era geloasă. Încă...

Bătu-o-ar de găină! Cât o să mai cotcodăcească? Ce mare ispravă oul ei? Ba da, mare... Uite norii de sus, de pe boltă, ce bine le zic ăștia de aici, din Argeș, „burtă de gâscă”. Sunt gogoloaie pufoase unul înde unul, de te-ai tăvăli cu drag prin ele. Dacai răsturna cerul cu susu-n jos. Pic de albastru nu-i. Te cheamă-n Tării. Să zbori... Să tot zbori.

Și s-a auzit ea pe sine, oftând. Din mare greu. Ceva o trăgea n jos. Își știa prea bine icnetul ăsta înăbușit, abia simțit, abia auzit, din afund de rărunchi...

Se vede, poate, că de aceea purta cu ea, ascunsă într-o casetă - un fel de mică răcliță de argint - o filă împăturită cu grijă, dintr-o hârtie specială, cu antet, și așternută cu litere extrem de elegante, de-o frumusețe desuetă, desăvârșită, cu îmbârligături ortografice, răsucite, rotunjite, astfel că astăzi nici nu par naturale. Azi, da, a dispărut caligrafia – scrierea frumoasă, hmm. Era de la intrarea României în Marele Război de Întregire, din 1916, și plină de entuziasm patriotic și respect pentru Ferdinand I, Regele luptător. Scrisă de bunicul ei, întâiul industriaș al țării. I se adresa cu o înduioșătoare emfază: „Primei noastre nepoate, drăgălașe și mult iubită Suzica”. Așa suna dedicația. Ploiești, 24 octombrie 1916...

În copilărie, da, stăteau la masă cu un fel de valet, lacheu, majordom sau ce-o fi fost, în picioare, în spate, și le turna în pahare și nu-și amintea ce mai făcea, atât că ea mânca cu noduri și se răsucea mereu spre domnul acela sever, cu mânuși albe... Dar tatăl ei, Dumitru, Tăchiță, îi prindea privirea și-i tăia el totdeauna fripturica din farfurie, of. Nu-l lăsa pe străinul acela. Făcuse școala în franceză, la Notre Dame de Sion. Ce de povești și acolo...

„Astăzi cu ajutorul creatorului împlinești primul an de viețuire. Dumnezeu să-ți dăruiască încă mulți, mulți ani de fericire până la adânci bătrânețe împreună cu scumpii tăi părinți.

În amintirea acestei zile primește ca dar din partea bunicilor tăi un scaun lucrat în fabrica noastră și o măsuță...” Zâmbește. Sigur. Fuseseră furnizori regali cu piese din industria lemnului pentru Peleș... Iar străbunica, atunci când au înmormântat-o, ce-o fi fost în capul ei? I-au descoperit sub crivatul înalt, în lada de dedesubt, un munte de bețe de chibrituri arse. Le adunase o viață. Dumnezeule, ce rug părea aș fi pregătit. Din prețuirea ei pentru valoarea lemnului. Zâmbește iar. Biata străbună... Totu-i cum nu se poate mai caraghios.

Urma și o poezie așternută măiestru pe hârtia cerată din casetă, ca un haiku pictat cu pensula de tuș, o nimica toată de fapt, care, nu înțelege de ce, continuă să o topească... Nu e absurd? Are și titlu: „Poezie dăruită micuței Suzichi la împlinirea primului anișor de către bunicul său Gheorghe Bărbulescu.” Adică? Ce-o fi tainic aici? Un fel de ursitoare? Și de ce nu s-a împlinit?! De ce e acum, aici pe șantier?

„Suzică mică și drăguță/ A părinților fetiță/ Frumușică și înțeleaptă/ De tine să aibă parte/ Să fii cu noroc în casă/ Voinică și sănătoasă/ Ca părinții tăi cu tine/ Veseli să se aibă bine”...

Ce i-o fi venit? Cum de-au năpădit-o prostioarele astea duioase? Și despre ce e vorba? Nu cumva de... ea?! Niște vorbulițe de două parale o fac să se topească?

Se tot împiedica pe drum, se-mpotmolea în smocuri de iarbă, grăbea, grăbea. Cioc-cioccioc... La o baracă străină. Și-și aude vocea grăind de parcă n-ar fi a ei:

— Diana, fetiță, îmi iau cuvântul înapoi! O fac, deși niciodată, nu... Nu pot, mi-e peste poate, nu pot să-l scot din viața mea ca pe o măsea stricată, după atâția ani, nu pot... Pricepi? Aș vrea, dar nu... E vorba nu de un bărbat, de un soț, de un tovarăș la greu, și poate o fi fost și bine, nu știu acum, ci de o viață. Asta-i. Asta mi s-a dat. Atât. Da. Cum o fi a ta nu știu, dar Domnul să te aibă-n pază”...

■

Mira Marincaș

seria Abandon - detaliu (2020), fotografie digitală, 40 x 60 cm

Două femei între bărbați

Mircea Moț

Domnului Ion Onica,
inegalabilul meu profesor

Prin prezența lor, cele două femei de la hanul Ancuței, Ancuța cea tânără și mătușa Salomie, accentuează reflexele spirituale ale unei întâlniri(fericite) care contează pentru călători ca o autentică și semnificativă experiență.

În primul rând se impune Ancuța, în prezentarea căreia atenția naratorului se concentrează asupra ochilor și a privirii personajului feminin: „Ancuța își întoarse ochii sprâncenați spre el, înfricoșată și uimită". Căutătură ochilor este asociată vinului, acel rod al pământului și al soarelui, cum îl considera unul dintre personajele de la han, tinerei femei cuvenindu-i-se mulțumirile, pentru semnificativele daruri simbolice și spirituale: „Îți mulțumesc, lele Ancuță, pentru vin și pentru căutătura ochilor".

Pentru Annick de Souzenelle „ochiul poate fi identificat cu săgeata ce ne traversează «haina de piele», asigurându-i posibilitatea de a vedea o lume transcendentă celei unde ne ține prizonieri starea de cădere" (Annick de Souzenelle, *Simbolismul corpului uman*, Traducere de Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord, 1996, p. 372). Până la urmă, atenția acordată ochilor și privirii Ancuței trimite spre ideea că personajul vede într-adevăr dincolo de realitatea unui simplu gest de a mânca. Ea slujește în ultimă instanță unei comesenii, împărțind mâncarea și vinul ca pe niște semnificative daruri și bunătăți : „Iar Ancuța cea tânără, tot ca mă-sa de sprâncenată și de vicleană, umbla ca un spiriduș incolo și-ncoace, rumână la obraji, cu catrința-n brau și cu mânicile suflecate: împărțea vin și mâncări, râsete și vorbe bune". Bunătăți răsplătite cu o semnificativă închinare la *fața* femeii: „De la Ancuța ne vin toate bunătățile și când râde spre noi ca acuma, arată flori de lăcrămioare, și-mi aduc aminte de primăvară. Mă-nchin și la cinstita fața dumnisale! – și cătră toți ceilalți mă-nchin ca la codru verde! - a sfârșit părintele Gherman și a sorbit cel din urmă strop din oală. Apoi s-a așezat la locul său". Prin simpla sa prezență, femeia conturează un spațiu protector „subt" ochii ei negri:„Nici așa dulceață, așa voie bună ș-asemenea ochi negri: eu parcă tot subt ei aș sta până ce mi-a veni vremea să mă duc la limanul cel fără de vifor... Nu trebuie să-ți incrunți sprâncenele, jupânească Ancuță, căci eu am fost prietin maicii tale. I-am căutat și ei in cartea de zodii, cum ți-am căutat și dumitale. Foarte bine și foarte adevărat i-am spus, și socot că nici dumneata n-ai rămas nemulțămită". Alte atribute ale Ancuței reține fără îndoială atenția cititorului. Tânăra femeie este „vicleană", având nevoie de această viclenie pentru a se sustrage unei lumi perfide(un „viclean" era și Cătălin din *Luceafărul*, a cărui profundă înțelegere a lumii îi anulează vicleniei sensul peiorativ). Pe de altă parte, hangița este *ca un spiriduș*, comparație ce proiectează asupra ei atribute ale imaginarului, în sfârșit, unui personaj ea îi amintește primăvara, cu toate semnificațiile acestui anotimp. Este de reținut de asemenea o secvență semnificativă pentru personajul feminin al operei sadoveniene, în care se surprinde contrastul dintre obrazul, cu ochii ca atribute ale spiritualității, într-o lucire trandafirie, și trupul vremelnic , aflat intr-o sugestivă umbră: „Atunci se arătă din odaia ei și Ancuța, cu fânarul cel mare. Îl ținea la înălțimea pieptului și lumina ii rumenea obrazul, în această lucire trandafirie ochii ii păreau mai mari și mai negri. Cobori cele două trepte, grăbi spre șleah; noi ii vedeam numai obrazul lunecând pe trupu-i de umbră".

În opera sadoveniană este amintită însă și „cealaltă Ancuță": „Ancuță de altădată era muiere frumoasă, ca și aceasta de-acum. Cătă la el cu ochii mari și-i luceau in ei două făclioare mititele". Ancuța din prezent nu se deosebește însă prea mult de mama sa: au ca trăsătură comună frumusețea și ochii asociați luminii și focului, unei luciri ce trădează prezența lor spirituală. Poate că nu este deloc întâmplător un detaliu ce surprinde reflectarea feminității lunare în ochii personajului :„Numai pe Ancuța o vedeam că ascultă cu incordare, și-i *sticlea luna în ochi*" (s.n.).. Suficient, cred, pentru ideea de continuitate spirituală pe care o presupune hangița la un han unde, mai mult decât mâncarea și băutura, contează trăirea unei experiențe singulare.

În textul lui Mihail Sadoveanu se impune un alt personaj, cu impact în universul nuvelei. E vorba de lița Salomia, pentru care povestirea rămâne înainte de toate o *minciună*, ce trădează adevărurile lumii imediate în favoarea unui univers al gratuității. Femeia se referă în special la acei nevolnici (inapți pentru lumea în care individul este judecat exclusiv din perspectiva utilului), care, pe unde ajung, „spun niște minciuni de stă lumea și se uită la dânșii cu gura căscată". Mai mult sau mai puțin conștient, ea evidențiază nu doar condiția de minciună- așadar dimensiunea imaginară a povestirii- ci și efectul pe care aceasta îl are sau ar trebui să-l aibă asupra ascultătorilor, în special *zăbava*, semnificativa uitare a imediatului și abaterea de la însuși ritmul necruțător al cotidianului (*„stă lumea"),* ca să nu mai vorbim de *„uimirea"* pe care nu o poate produce decât ceea ce se sustrage de la ipostazele unanim acceptate ale realității.

Mai mult, lița Salomia are în vedere însuși ritualul narațiunii, vizând o semnificativă „întoarcere" a consistenței reale a evenimentului spre condiția de minciună și, implicit, de imaginar. Dacă există un adevăr în relatarea unora de la han, insinuează bătrâna („Asta știu și eu că-i adevărată, că nici noi nu suntem de ieri de-alaltăieri"), acest adevăr trebuie reconsiderat din unghiul limbajului: „dar toate ale lui n-ați auzit dumneavoastră cum le întorcea și le sucea, ca să plece o lume către dânsul?". (Întrucât, fie spus, lița Salomia lasă, de fapt, să se înțeleagă că scopul produsului imaginar nu este altceva decât propria-i receptare, faptul de a fi luat în conștiință de către receptor).

Spre deosebire de povestitorii care, la han, beau numai vinul stimulând vitalitatea și asigurând însăși pofta de a povesti, lița Salomia bea rachiu, ca sugestie a unui spirit ascuțit (ce se cere temperat), care înclină spre luciditate, nu către impulsul simțurilor. Asupra preferințelor culinare ale acestui personaj cititorul poate zăbovi de altfel cu folos. Ea refuză vinul, fiind *„bolnavă de vătămătură"* (bolnava de la han se izolează în felul acesta de ceilalți, sănătoșii, cei plini de vitalitate, a căror menire pare a fi aceea de a spune și de a asculta povestiri), după cum, refuzând carnea rumenită în favoarea unei plăcinte „dintre acelea care-i mai molcuță", ea întoarce spatele desfătării trupești debordante pentru rafinamentul pe care i-l produce molcuța, delicata plăcintă. Mai mult, dacă în general refuză vinul, spre deosebire de ceilalți de la han, îl acceptă totuși pe acela care *„nu-i de cel vechi"*. În schimb, și acest aspect trebuie reținut, lița Salomia insistă asupra faptului că „nu beau decât rachiu".

Dacă nu are, asemenea celorlalți, talentul de povestitor, lița Salomia își asumă în schimb rolul de a veghea ca narațiunea să-și asigure condiția sa de minciună și de creație a imaginarului, printr-o atentă organizare a discursului în primul rând.

Cerându-i-se să povestească felul cum caută apă, în special acea întâmplare „când te-a cheamat boierul de la Păstrăveni la curte și ți-a poruncit să-i cauți apă în acea poiană", Zaharia Fântânarul este tentat să le ofere celor prezenți simple informații, de care împătimiții povestirii nu s-ar putea bucura, de altfel, prea mult: „Mă cheamă și-mi poruncește: Să-mi găsești apă și să-mi sapi o fântână în poiana lui Vlădica Sas. Acolo are să facă popas, în toamna asta, mare vânătoare domnească și trebuie apă".

Isprăvind și obosit de cât a vorbit, Zaharia se grăbește să încheie: „Atâta-i".

Simțind că nu de simple informații au nevoie ascultătorii, dar, mai mult, dându-și seama că se pune sub semnul întrebării însăși condiția imaginară a relatării, lița Salomia intervine energic, conducându-l pe nevolnicul fântânar spre ritualul spunerii, singurul care îi poate garanta acestuia condiția de autentic povestitor: „- Cum atâta? scutură din cap, lița Salomia... Vină-ți, bădică, în simțire și spune toate: cum ai fost cu dânsul la fața locului ș-ai bătut cu piciorul în pământ ici, ai bătut cu piciorul în pământ dincolo, ș-ai ascultat semnele pe care le știi".

Oricum, femeia nu-l slăbește pe Zaharia („-Spune, omule, îl sili iar lița Salomia, cârnind spre el nasul și strâmbând sprâncenele. Spune cum ai făcut poc! cu talpa opincii..."), rezultatul fiind, după cum apreciază de altfel comisul Ioniță de la Drăgănești, o *„istorie frumoasă"*, prin, credem, felul în care aceasta și-a asigurat condiția de univers imaginar, legitimat prin organizare riguroasă și prin limbaj.

■

Mira Marincaș *Tăceri interioare* (2021)
fotografie digitală, 70 x 50 cm

Moștenirea

Doina Cetea

Priveam cum se apropie furtuna. Un fulger și tunetul puternic care urmă mă făcură să dau un pas înapoi. Atunci sună telefonul. Mătușa mea mă anunța cu o voce gravă, dar liniștită, că în urmă cu câteva ore unchiul meu, fratele tatălui, murise. Știam că este bolnav, dar speram să mai păcălească o dată moartea, așa cum în urmă cu ani a fentat-o într-un grav accident de mașină. Mi-a venit în minte povestea cu ulciorul... Am încurajat-o spunându-i câteva cuvinte convenționale care mi-au trecut prin minte. Și în timp ce priveam cum se dezlănțuie furtuna, auzeam printre tunetele și fulgerele apocaliptice, vocea mătușii, sigură pe ea și liniștitoare chiar, care-mi spunea că mă așteaptă la București să-l conducem pe unchiul Tavi pe ultimul drum. A adăugat așa, printre altele, că insistă să vin neapărat, pentru că vrea să-mi dea și o mică amintire, sau mai bine zis, a ținut să sublinieze, o mică...moștenire.

Urmăream prin geam dezlănțuirea furtunii. Continua să fulgere și să tune, se auzea răpăiala sacadată a ploii care bătea oblic în ferestrelele din partea de apus a casei, acoperind imaginea grădinii. Inima nu mă trăgea la drum, dar nu aveam încotro și am început să-mi fac în gând planul de plecare, ce tren aveam spre capitală, bagajul minim pentru câteva zile, hainele negre pentru înmormântare... Oricum, nu aveam nevoie de prea multe lucruri, nu voiam să stau pe capul mătușii mai mult de cât ar fi fost nevoie pentru o prezență decentă, ca la o revedere după mai bine de douazeci de ani de absență. Și cred că nici ea nu-și dorea altceva în asemenea momente, deși, cu siguranță am fi avut atâtea să ne povestim. Scăpase de o mare grijă: boala unchiului, internările succesive, doctorii, medicamentele, mă rog, toate tensiunile care apar în astfel de situații de cumpănă. Mă gândeam la toate acestea încropindu-mi micul bagaj, ascultam cu indiferență sfaturile celor din jurul meu, care îmi treceau pe la urechi venind parcă de departe, înfășurate în vată. Vezi, ziceau ei, care cunoșteau bine rudele din București ca și poveștile familiei, transmise din generație în generație, dacă mătușa vrea să îți dea ceva amintiri de la Tavi, ai grijă ce faci... Ne-au rămas multe suveniruri de familie acolo.

– Draga mamii, interveni cu un zâmbet sfios mama, știi ce aș vrea să-mi aduci? Tavi avea un portret al bunicii, identic cu cel de aici, de la noi, din salon, de deasupra pianului, la care tu ții atât de mult. Nu cred că mătușa se omoară prea mult pentru el. Poate îl găsești și îl recuperăm...

– Voi încerca, mamă..

– Doar dacă nu l-a vândut până acum la vechituri. Săracul Tavi. Risipitoare cum o știm... Pocherul și ruleta au fost obsesiile ei. Degeaba bunica a implorat-o să înceteze cu patima asta, n-a ascultat-o. Până au ajuns în sapă de lemn. Oricum, nu cumva să primești ceasul și nici lanțul de aur la capătul căruia este agățată o amforă. Asupra lor s-a pus greu blestem!

Zâmbeam în gând, căci mă aflam în plină poveste cu vrăjitori și farmece. Îmi împăturem cu grijă rochia neagră de mătase, îi mângâiam delicat broderia veche, de la bunica, și continuam să-i ascult cu prefăcută atenție.

– Să nu mă întrebi pentru ce, mi-a șoptit mama, că nici eu nu știu bine, dar, oricum, să nu-l primești! Am auzit că în ele s-au strâns durerea, disperarea, blestemele unui mame. Fiecare cu păcatele lui...

A oftat adânc și s-a întors cu spatele să nu-i văd ochii în care se adunaseră lacrimi. Nu i-am pus întrebări, treaba lor, îmi spuneam, nu mă privește, să rămână ei cu blestemele și cu vorbele tăinuite, eu îmi urmez drumul. Și totuși, inima îmi era grea iar sufletul îmi spunea că trebuie să fiu atentă și să țin seama de avertizările primite.

*

... Doamne miluiește, Doamne miluiește... în loc cu verdeață, de unde a fugit durerea, întristarea și suspinul... Auzeam ca din depărtare fragmente din slujba înmormântării. Dar, parcă nu eram acolo, ci, undeva, într-o cameră mare, cu tablouri frumoase pe pereți, cu rame somptuoase strălucind discret în întuneric. Lampa, cu grațioase volute baroce în jurul becurilor, arunca prin prismele cristalului de Murano umbre multicolore în jurul încăperii, masa, de mahon masiv, aduna în jurul ei mai multe scaune greoaie, în fața cărora așteptau farfurii cu margini aurii, la fel de bătrâne ca și tacâmurile de argint alăturate sau ca paharele de cristal al căror clinchet de clopoței îmi răsuna în amintire. Eram acolo, în copilărie. Da! Și iată-l și pe unchiul Tavi care mă ridică în brațe, sus, deasupra mesei, ca să pot atinge cu degetul țurțurii candelabrului, precum corzile unei harpe, iar sunetul lor devenea cântec venit, parcă, din alte lumi, învăluind camera, casa, grădina... Aveam, cred, pe atunci, doi ani, când lampa cu țurțurii ei de cristal mi-a devenit prietenă... Doamne miluiește, odihnă veșnica! Ceremonia înmormântării se apropia de sfârșit.

Era deja seara când am intrat în apartamentul, situat undeva, în centrul orașului. Aveam tren de întoarcere a doua zi după amiaza, așa că nu m-am grăbit să-mi desfac puținele lucrușoare puse în sacoșa cu fermoar, comodă și practică, căreia îi cunoșteam fiecare buzunar. Eram obosită și nici măcar nu-mi era foame, ciugulisem câte ceva, fără poftă, la masa de pomană de la un modest restaurant de cartier. Mă gândeam, așadar, să mă culc, când mătușa deschise brusc ușa camerei, una din cele două ale locuinței, și-mi spuse fără nicio altă introducere: „Mâine dimineață o să-ți dau moștenirea pe care ți-a lăsat-o Tavi. De fapt – continuă ea neutru – o vom împărți pe din două...". Eram sfârșită, nu mai aveam putere să comentez, așa că am aprobat-o lipsită de entuziasm, apoi ne-am despărțit urându-ne noapte bună. M-am întins pe pat, dar gândurile nu m-au lăsat să adorm. Mi-am pus o mulțime de întrebări legate de ei. N-au avut copii. Se întâmplă. Fuseseră profesori strălucițI, admirați și respectați de colegi și de elevi. Câștigaseră bani buni la viața lor, dar i-au risipit pe tot felul de fleacuri, cel puțin așa spuneau ai mei. Locuința în care mă aflam și unde își sfârșise zilele unchiul Tavi era mai mult decât modestă: două camere gen vagon și o bucătărie în care fostul profesor de matematică, care, cu ani în urmă, dăduse cu succes ore candidaților la facultățile tehnice, își improvizase biroul, sau „camera de meditație", cum, cu amărăciune în glas, obișnuia să spună. De nevoie, bucătăria fusese mutată în baie, un spațiu sordid, unde mătușa așezase peste vană o scândură dreptunghiulară, masa de bucătărie – glumea ea, lângă care înghesuise un aragaz cu două ochiuri. Când te spălai, „masa" era scoasă pe hol, iar aragazul acoperit cu o mușama. Așa își trăiau viața doi foști profesori...

Apoi, am adormit...

*

În camera mare, pe un gheridon cu picioare sculptate, era așternută o față de masă albă. Eu parcă stăteam pe scaun și priveam curioasă cele două grămăjoare de obiecte ridicate în fața mea: lănțișoare, cercei, brățări, inele, pandantive, toate din aur. O comoară în miniatură își etala strălucirile în fața ochilor mei uimiți. Nu îndrăzneam să rostesc nicio vorbă, așteptând ca mătușa să deschidă discuția. Lângă mine mai era cineva. Sau, cel puțin așa aveam impresia. Era umbra unei femei căreia nu-i vedeam fața și care se aplecase spre urechea mea și îmi șoptea complice: *să nu o alegi pe aceea*, arătându-mi movilita de unde răsărea un ceas de buzunar, legat cu un lanț gros de aur, cu o amforă delicată pe care străluceau patru briliante... *Să nu o alegi... să nu o alegi...*

...M-am trezit speriată, cu stomacul strâns ghem și inima bătându-mi cu putere. Am deschis ochii. Se făcuse deja ziuă, dar nu m-am ridicat imediat din pat de teamă să nu o trezesc pe mătușa. Am ascultat zgomotele străzii. Apoi pe cele ale casei. Imaginile din vis mă urmăreau și nu îmi dădeau pace. Simțeam o ușoară stare de neliniște. Trebuia, totuși, să mă scol și să mă pregătesc de întâlnirea așteptată.

*

În prima cameră, zisă și camera mare, lumina era aprinsă. Am intrat zâmbind, salutându-mi gazda. La fel de surâzătoare, mă aștepta pe un fotoliu la o măsuță mică, cu două cești de cafea și niște fursecuri. M-am așezat, aruncând o privire scurtă spre masa din mijlocul camerei, acoperită cu o față albă din in, țesută la război, pe care străluceau două grămăjoare cu bijuterii. M-am prefăcut că nu le văd și am continuat să povestesc banalități și fel de fel de amintiri din tinerețea lor și copilăria mea. Eram vesele, dar o stare de stânjeneală plutea în jurul nostru. Nu mă grăbeam. Așteptam ca mătușa să deschidă ostilitățile. Așa s-au și petrecut lucrurile. Ea și-a pierdut prima răbdarea, s-a ridicat brusc din fotoliu și m-a invitat la masa mare. Mai aveam o înghițitură de cafea pe care am sorbit-o repede, m-am ridicat și, față în față cu cele două grămezi de aur, fără alte explicații, mătușa îmi spuse scurt și apăsat:

– Alege!

➲

Amintiri? Moștenire? Mi-a venit să râd, dar m-am abținut. Sincer, am privit cu interes cele două mormane a căror valoare era întru-totul remarcabilă; am zărit ceasul de aur și lanțul cu amforă. Într-adevăr, era o bijuterie desăvârșită. Pe amforă străluceau briliante, iar lanțul avea o împletitură fină. Nu m-am grăbit, totuși, să mă pronunț. Ușor nedumerită de starea de spirit a mătușii, a cărei tensiune se citea în privirile neliniștite, mi-a făcut plăcere să creez un fel de suspans, plimbându-mi privirea de la o grămadă la cealaltă. Ba chiar, pentru a trage de timp, am făcut și un înconjur al mesei, examinând bijuteriile din toate unghiurile, cu ochiul expertului care le prețuiește. Apoi, teatral, am arătat cu degetul grămăjora în care nu era ceasul cu lanț și amforă. O tăcere grea s-a așternut între noi.

– Nu se poate, a ripostat mătușa. Amfora are briliante, ceasul este unicat, lanțul te cuprinde la gât. Ți-ar veni perfect. Ce bine ți-ar sta...

Se repezi și mi-l înfășură cu forța în jurul gâtului.

– Ce bine îți stă! Tu ai unde să-l porți. Eu ce să mai fac cu el? Așa că, ia-l!

– A fost al unchiului Tavi? o întreb.

– Da, mi-a răspuns dusă pe gânduri. L-a câștigat, alături de mine, la o partidă de poker, celebră în acei ani. Ce pot uriaș era atunci pe masă... Ne-a venit asul și am câștigat spre disperarea partenerului nostru de joc, care a pierdut atunci o mică avere... Din păcate, din acea seară parcă nu ne-a mai mers bine. Dar știi ce? Hai să lăsăm superstițiile și să revenim. Chiar nu vrei ceasul și lănțișorul cu amforă? insistă ea.

– Nu! Nu! i-am răspuns categoric, dar, dacă insistați atât, am, totuși, o rugăminte. Mama îmi spunea de un tablou al bunicii. Mai există? Aș putea să-l iau cu mine acasă?

Făcu ochii mari și mă privi cu suspiciune.

– Un tablou? Nu vrei ceasul, dar vrei un tablou vechi?

Am confirmat hotărâtă. S-a răsucit pe călcâie, s-a dus țintă spre dulap și din spatele său a scos o ramă cu o pânză prăfuită. Mi-a întins-o fără alte cuvinte. De sub firele de paianjen, ochii bunicii clipeau complice... Am plecat spre gară cu un tablou sub braț, cu o geantă în spate și cu câteva bijuterii în buzunar.

*

A trecut multă vreme fără să mai vorbesc cu mătușa. Eram, totuși, curioasă să aflu ce s-a ales de ceas și de lanțul cu amforă. Până într-o zi, când m-a sunat ea și m-a întrebat:

– Când ai ales bijuteriile, ai știut ceva despre istoria ceasului și a amforei?

– De ce?

– Pentru că, după plecarea ta, le-am dat nepotului. Ceasul îi plăcea foarte mult. Îl purta tot timpul în buzunarul jiletcii. N-a apucat, însă, să se bucure prea mult de el. La revoluție, un glonte rătăcit l-a nimerit în inimă și a murit.

– Și acum, unde sunt bijuteriile?

– Nu știu, mi-a răspuns. La morgă, s-au pierdut. Nu le-a mai găsit nimeni.

■

Răspunderea delictuală pentru fapta proprie

Ioana Maria Mureșan

În dreptul civil, raportul juridic poate lua naștere ca urmare a manifestării de voință în sensul producerii de efecte juridice, de exemplu, părțile unui contract de vânzare urmăresc încheierea unui contract sau autorul unui testament urmărește să dispună de bunurile sale pentru cauză de moarte. De asemenea, un raport juridic poate lua naștere prin producerea unui fapt de care legea leagă anumite consecințe juridice. Un șofer neatent care avariază mașina altei persoane nu urmărește să intre într-un raport juridic cu proprietarul mașinii, dar acest raport ia naștere prin efectul legii, fiind aplicabile regulile răspunderii delictuale pentru fapta proprie.

Această formă a răspunderii civile se naște în afara unui raport contractual, survine spontan. De asemenea, răspunderea este una pentru fapta proprie, condițiile răspunderii fiind necesare a fi întrunite în persoana autorului.

Condițiile răspunderii delictuale pentru fapta proprie sunt reglementate de art. 1357 alin. 1 Cod civil: faptă ilicită; prejudiciu; legătură de cauzalitate și vinovăție.

Fapta ilicită desemnează o acțiune sau o inacțiune contrară legii sau regulilor de conviețuire socială. Săvârșește o faptă ilicită persoana care distruge un bun aparținând altuia sau care omite să curețe zăpada de pe trotuarul din fața casei cauzându-se în acest mod vătămarea corporală a unei alte persoane.

Există situații când o faptă contravine regulilor de conviețuire socială sau chiar legii, dar lipsește caracterul ilicit al acesteia, săvârșirea acesteia fiind permisă de circumstanțele excepționale în care se produce.

Nu are caracter ilicit fapta săvârșită în stare de legitimă apărare. Această din urmă instituție este reglementată de Codul penal care prevede că, *este în legitimă apărare persoana care săvârșește fapta pentru a înlătura un atac material, direct, imediat și injust, care pune în pericol persoana sa, a altuia, drepturile acestora sau un interes general, dacă apărarea este proporțională cu gravitatea atacului.* Astfel, o persoană care vede că un hoț este pe punctul de a sparge geamul mașinii sale pentru a sustrage o geantă aflată pe banchetă și vrând să îl împiedice îl îmbrâncește, nu va răspunde pentru vătămarea corporală cauzată, fiind înlăturată atât răspunderea penală, cât și răspunderea civilă.

Pentru a se menține în sfera de acțiune a acestei cauze justificative este necesar ca apărarea opusă să fie proporțională cu atacul și să se oprească acolo unde se termină caracterul iminent al acestuia. În exemplul de mai sus, dacă proprietarul mașinii, supărat pe cutezanța hoțului, continuă să îl lovească și după ce acesta a fost îndepărtat de mașină sau îi aplică lovituri repetate în zone vitale folosind un obiect contondent, nu va beneficia de efectul cauzei justificative, răspunzând atât penal cât și civil pentru vătămarea cauzată.

O altă cauză care înlătură caracterul ilicit al faptei este starea de necesitate. Și această din urmă instituție își găsește reglementarea legală în cuprinsul Codului penale, potrivit căruia *este în stare de necesitate persoana care săvârșește fapta pentru a salva de la un pericol imediat și care nu putea fi înlăturat altfel viața, integritatea corporală sau sănătatea sa ori a altei persoane sau un bun important al său ori al altei persoane sau un interes general, dacă urmările faptei nu sunt vădit mai grave decât cele care s-ar fi putut produce în cazul în care pericolul nu era înlăturat.*

Astfel, persoana care sparge geamul locuinței vecinului pentru a stinge focul care a izbucnit în timp ce acesta din urmă era în vacanță, nu va fi ținut să își despăgubească vecinul pentru geamul spart. Dacă în acest proces a fost folosit un bun aparținând unui terț, acesta din urmă va putea obține despăgubiri de la proprietarului imobilului salvat în temeiul îmbogățirii fără justă cauză și nu în temeiul răspunderii delictuale. Diferența regimului juridic de acordare a despăgubirilor nu se regăsește doar la nivelul condițiilor care se impun a fi întrunite, cât mai ales la nivelul despăgubirilor care pot fi acordate. În temeiul îmbogățirii fără justă cauză reparația are o dublă limitare: pierdea patrimonială și câștigul celeilalte părți, despăgubirile putând fi acordare doar la nivelul cel mai mic dintre aceste limite și doar dacă îmbogățirea subzistă la data sesizării instanței. Dacă încercarea vecinului binevoitor eșuează, atunci proprietarului bunului aflat în pericol nu datorează despăgubiri terțului, întrucât nu există o îmbogățire.

De asemenea, nu va datora despăgubiri pentru divulgarea secretului comercial, persoana care dovedește că această divulgare a fost impusă de împrejurări grave ce priveau sănătatea sau siguranța publică.

Ce se întâmplă însă în situația în care o persoană cauzează un prejudiciu în îndeplinirea unei activități impuse sau permise de lege sau în îndeplinirea ordinului superiorului? O faptă săvârșită sub permisiunea sau autoritatea legii are caracter licit în orice situație, autorul fiind exonerat de orice răspundere și implicit de obligația de a discerne între bine și rău? Răspunsul nu poate fi decât negativ. În acest sens fiind și prevederile legale, potrivit cărora nu este exonerat de răspundere cel care putea să își dea seama de caracterul ilicit al faptei sale săvârșită în asemenea împrejurări.

Regula pare ușor de înțeles și de aplicat în situații de ilegalitate vădită, spre exemplu, în situația în care un polițist primește ordin de la superiorul său să aresteze un șofer beat[1]. Este evident pentru agentul de poliție că arestarea nu poate fi dispusă decât în temeiul unei hotărâri judecătorești, fiind îndreptățit să ignore ordinul, iar dacă îl execută nu va fi scutit de răspundere. Lucrurile comportă diferite nuanțe în situația în care ordinul are o aparență de legalitate sau când legea autorizează recursul la forță[2], urmând a fi determinat prin raportare la circumstanțele practice unde se termină acoperirea legii și unde începe abuzul.

O altă condiție care se impune a fi întrunită în cazul răspunderii contractuale este prejudiciul, vătămarea unui drept subiectiv sau unui interes legitim. Deși în limbajul curent, prin prejudiciu este desemnată valoarea pagubei suferite de o persoană, prejudiciul înseamnă vătămarea cauzată prin fapta ilicită, distrugerea unui bun, atingerea adusă integrității fizice, atingerea adusă onoarei sau demnității persoanei și nu se confundă cu evaluarea sa, daunele -interese.

Între fapta ilicită și prejudiciu se impune să existe un raport de cauzalitate, o legătură de tip cauză – efect. Altfel supus, fapta ilicită să genereze prejudiciul sau prejudiciul să rezulte din fapta ilicită. X a vărsat apă peste schițele lucrate în creion de Y, distrugerea schițelor este generată de acțiunea lui X, acesta fiind ținut să îl despăgubească pe Y pentru prejudiciul cauzat.

La o primă vedere, determinarea legăturii de cauzalitate pare a fi un raționament simplu și ușor de intuit, însă se pune problema cât de mult se poate extinde această linie de gândire. Se poate identifica o cauză și în fapta lui Z care a lăsat paharul cu apă lângă schițele lui X? Sau în fapta lui T de a-l fi poftit pe X să se așeze la masa unde erau răsfirate schițele lucrate de Y? Sau întreaga răspundere aparține în fapt lui X, acesta fiind neglijent și uitând schițele pe masă?

Doctrina a încercat de-a lungul timpului să contureze și să sintetizeze mai multe teorii apte să surprindă și să explice raportul de cauzalitate. O primă teorie este cea a echivalenței condițiilor, potrivit căreia atunci când dintr-un complex de fapte și împrejurări nu se poate decela cu exactitate cauza directă a prejudiciului , vor fi reținute toate faptele și împrejurările cu valoare de cauză egală, adică echivalentă[3]. Potrivit acestei teorii, în exemplul dat se poate atribui rolul de cauză tuturor faptelor care au contribuit la producerea prejudiciului, atât fapta lui X, cât și faptelor lui Z și T. Mai mult, se poate găsi o legătură și în fapta lui Y care a dat dovadă de neglijență în păstrarea schițelor. Cum ușor se poate observa, această teorie extinde mult prea mult sfera evenimentelor care pot fi reținute drept cauză.

Teoria cauzei adecvate atribuie rolul de cauză în producerea prejudiciului doar acelei condiții necesare, care în mod normal are aptitudinea de a genera rezultatul. Așa cum s-a arătat, aplicarea acestei teorii prezintă dificultăți în determinarea criteriului în funcție de care o condiție poate fi calificată ca fiind o cauză adecvată[4].

Un alt sistem utilizat de practica judiciară, pornește de la premisa că fenomenul – cauzal nu acționează singur și izolat, ci în anumite condiții care fără a-l produce, îl favorizează. Astfel, în câmpul cauzal sunt reținute atât faptele cu valoare cauzală directă cât și acele circumstanțe care fac posibilă acțiunea cauzei principale sau îi agravează efectele[5].

Potrivit acestei teorii, rol determinant în distrugerea schițelor poate fi atribuit doar faptei lui X, care a vărsat apa. Faptele celorlalți participanți secundari, Z și T, sunt mult prea îndepărtate în sfera cauzală pentru a forma o legătură cu rezultatul.

Răspunderea delictuală pentru faptă proprie este o răspundere subiectivă, putând fi antrenată doar în ipoteza în care autorul a acționat cu vinovăție. Potrivit actualei reglementări, vinovăția poate avea două forme: intenția și culpa.

Intenția presupune ca autorul faptei ilicite are reprezentarea rezultatului care se va produce ca urmare a acțiunii sau inacțiunii sale și fie urmărește producerea lui, intenție directă, fie, deși nu urmărește rezultatul acceptă posibilitatea producerii sale, intenție indirectă.

Mira Marincaș — *seria Ambalat/Wrapped* (2021), fotografie digitală, 30 x 40 cm

Acționează cu intenție directă persoana care urmărește să distrugă un manuscris aparținând rivalului său și rupe filele acestuia. În schimb, va acționa cu intenție indirectă persoana care vrea să distrugă un cufăr cu valoare istorică și acceptă că în interiorul său se pot afla și alte bunuri, dar acceptă posibilitatea ca și acestea din urmă să fie degradate, fiindu-i indiferentă soarta acestora.

La rândul său, culpa cunoaște două forme: culpa cu prevedere și culpa fără prevedere. Prima formă a culpei, numită și imprudență, există atunci când autorul prevede rezultatul faptei sale, dar nu îl acceptă, socotind fără temei că nu se va produce. Specific acestei forme de vinovăție este ușurința de care dă dovadă autorul în evaluarea riscului, acesta are reprezentarea unui rezultat dăunător, nu dorește și nu acceptă producerea acestuia, însă evaluează greșit circumstanțele și abilitățile personale, socotind că rezultatul nu se va produce. Exemplul specific acestei forme de vinovăție, întâlnit cel mai des este cel al accidentelor rutiere, când un șofer conduce cu o viteză mult prea mare pentru acel sector de drum sau care efectuează manevra de depășire într-un loc în care aceasta este interzisă.

Culpa fără prevedere se numește și neglijență. Aceasta se caracterizează prin aceea că autorul nu prevede rezultatul faptei sale, deși putea și trebuia să îl prevadă. Dacă în cazul intenției sau al culpei cu prevedere, autorul are reprezentarea rezultatului care se poate produce, în cazul culpei fără prevedere, lipsește proiectarea acestui rezultat. Exemplele sunt ușor de identificat: o persoană neatentă care uită o substanță periculoasă într-un loc accesibil copiilor sau fapta unei alte persoane de a nu închide aragazul când merge la cumpărături.

În funcție de gravitatea culpei, încă din dreptul roman se deosebește între mai multe grade ale acesteia: culpă gravă sau *culpa lata,* culpa ușoară sau *culpa levis* și culpa foarte ușoară, *culpa levissima.* Gravitatea culpei se apreciază în funcție diligențele depuse de un om mediu în situația autorului faptei. Culpa gravă este culpa de care nu ar da dovadă nici cel mai mărginit om, orice persoană cu minime diligențe având capacitatea de a prevedea rezultatul faptei. Culpa ușoară este culpa de care nu s-ar face vinovat un om cu diligență medie, iar culpa foarte ușoară este culpa care poate fi evitată doar de un om cu diligență maximă, având o capacitate de prevedere ieșită din comun[6].

Culpa gravă este asimilată, din punct de vedere al regimului juridic intenției, căci, așa cum s-a arătat, greșelile pe care nu le-ar săvârși omul cel mai mărginit sunt în realitate indiciul unei încercări de a se ascunde intenția malițioasă. Omul care prin fapta sa păgubitoare se înfățișează ca excesiv de mărginit devine suspect. El este prezumat, dacă nu se aduce dovada contrară, că sub pretinsa lui limitare a minții, disimulează răutatea[7].

Vinovăția autorului se verifică prin raportare la momentul săvârșirii faptei ilicite, fiind observate și circumstanțele și împrejurările în care s-a produs prejudiciul, străine de autorul faptei. De asemenea, dacă prejudiciul a fost cauzat de un profesionist în exploatarea unei întreprinderi, răspunderea acestuia se apreciază mai sever.

Note

1 Paul Vasilescu, Drept civil. Obligații, ediția a 2-a revizuită, Editura Hamangiu, București, 2017, p.662

2 *Ibidem*

3 Liviu Pop, Ionuț – Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, Curs de drept civil. Obligațiile, editura Universul Juridic, București, 2015, p.345.

4 *Ibidem*

5 *ibidem*

6 Liviu Pop, Ionuț – Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, *op.cit.*, p.354

7 M. Eliescu, *Răspunderea civilă delictuală,* Editura Academiei, București, 1972, p.184.

■

Lecțiile falsificatorilor de artă (II)

Emilia Cernăianu

Cele mai spectaculoase povești cu falsuri în artă s-au petrecut în secolul al XX-lea. Henricus Antonius van Meegeren a fost considerat unul dintre cei mai ingenioși falsificatori ai acestui secol XX. Încă din copilărie, spunea el, a manifestat un interes aparte pentru epoca de aur a picturii olandeze. Mai târziu, după ce și-a expus propriile lucrări iar criticii l-au desființat spunând că face o artă obosită și derivativă, s-a decis să le demonstreze că are atât de mult talent încât poate copia orice. Dar ambiția lui a trecut de o simplă copiere, el și-a pus în gând să-i întreacă pe marii maeștri, să facă ceva care să lase lumea cu gura căscată, și tocmai asta a reușit. În 1932 s-a mutat într-un orășel de pe Coasta de Azur, la frontiera dintre Franța și Italia, unde și-a amenajat un atelier sofisticat în care a studiat și a analizat pictura olandeză din secolul al XVII-lea. A început cu biografiile pictorilor, a cercetat obiceiurile din orașele în care locuiau aceștia, și-a însușit tehnicile lor de lucru și a învățat pe dinafară fiecare tablou. A cumpărat pânză autentică din secolul al XVII-lea, și-a preparat culori din lapislazuli, alb de plumb, cinabru sau indigo, după rețetele epocii și și-a confecționat pensule din păr de viezure. A recurs la bachelită pentru a accelera întărirea uleiului pe pânză făcându-l să pară vechi de 300 de ani, apoi a ținut picturile în cuptor la 120 °C pentru a le întări și mai mult stratul de ulei, după care a rulat pânzele pe un cilindru pentru a le mări crăpăturile cât mai verosimil cu putință. La final umplea micile crăpături cu cerneală de India în care adăuga puțin praf. Timp de șase ani a trudit pictând și urmând aceste proceduri minuțioase iar rezultatul a fost pe măsura efortului: cei mai fini cunoscători ai picturii olandeze nu numai că nu se îndoiau de autenticitatea tablourilor dar le lăudau ca fiind din cele mai bune perioade de creație ale marilor maeștri. Totul mergea ca pe roate până când, în timpul celui de-al doilea Război Mondial, un colecționar olandez mânat de cele mai bune intenții salvatoare, a cumpărat de la van Meegeren fără să mai stea pe gânduri și să mai facă vreo verificare. Ghinionul a făcut ca tablourile să ajungă pe mâna lui Herman Göring a cărui colecție, după război, a fost confiscată și analizată pentru a se începe procesul de returnare. O pânză „de Vermeer" era însoțită de un act care conducea la numele lui van Meegeren și din care rezulta că fusese intermediarul tranzacției, prin urmare a fost acuzat de colaborare cu naziștii. Pedeapsa trebuia să fie capitală, lucru care l-a înspăimântat suficient de tare încât să se autodenunțe. Pânza era *Cina din Emaus*, pe o pictase în 1937 în laboratorul din sudul Franței. Meegeren a recunoscut că a făcut un fals și a primit o pedeapsă cu închisoarea de numai un an, loc în care nu a mai ajuns pentru că imediat după pronunțarea sentinței a făcut un stop cardiac și a murit la 30 Decembrie 1947. Avea 58 de ani. Investigațiile au condus la descoperirea atelierului său care a dezvăluit marile falsuri ale secolului XX. Inteligența lui van Meegeren a constat în faptul că nu a copiat pro-priu-zis ci a compus lucrări noi în maniera pictorilor olandezi din secolul al XVII-lea: Frans Hals, Pieter de Hooch, Gerard ter Borch (Terburg) și Johannes Vermeer. În pictarea *Cinei din Emaus* van Meegeren s-a inspirat din compoziția lui Caravaggio. Vermeer nu a pictat niciodată această scenă dar, în 1938, atunci când a fost achiziționată ca autentică, nu se știau foarte multe despre viața și opera pictorului din Delft. Tehnica, culorile și personajele erau atât de asemănătoare cu picturile veritabile încât toată lumea a crezut că este vorba de o descoperire nemaipomenită. Practic van Meegeren a creat un Vermeer paralel și probabil că acest lucru nu ar fi fost identificat dacă nu s-ar fi autodenunțat. Pe Vermeer a ales să-l copieze ultimul, după ce și-a făcut mâna cu pastișe atribuite pictorilor Frans Hals, Pieter de Hooch și Gerard ter Borch. Printre cele mai cunoscute falsuri se numără *Cavalerul râzând* și *Fumătorul mulțumit*, ambele lucrate în stilul lui Frans Hals, și picturi lucrate în stilul lui Vermeer cum ar fi falsul *Femeie citind o partitură muzicală* după autenticul *Femeia în albastru citind o scrisoare,* aflat acum la Rijksmuseum și falsul *Femeie cântând* după autenticul *Femeie cu Lăută lângă fereastră.1* Dar povestea nu se încheie aici ci continuă cu episodul *falsificatorul falsificat*. S-au descoperit picturi falsificate cu numele lui „H. van Meegeren" sau picturi noi în stilul lui, încă de pe vremea când încă nu fusese condamnat, despre care se spune că, atunci când a aflat, ar fi declarat ironic că le-ar adopta dacă ar fi mai bine făcute. Fiul său, Jacques van Meegeren, a falsificat picturi pe care le-a semnat cu numele tatălui, din păcate de o calitate mai slabă, ușor de depistat. Multe asemenea falsuri încă mai circulă pe piața de artă din întreaga lume.

O întâmplare mai aparte este cea a lui Lothar Malskat care a falsificat o frescă medievală. Ei bine, tot un război a declanșat lanțul de evenimente care a condus la realizarea acestui fals incredibil. În 1942, în urma unui raid, biserica Marienkirche din Lübeck a fost distrusă aproape complet. Șase ani mai târziu, după încheierea războiului, oamenii de vază ai orașului au strâns fonduri pentru reconstrucția clădirii și pentru renovarea frescelor interioare, acesta fiind momentul în care pictorul Malskat a intrat în poveste. El era de meserie pictor - restaurator și a fost adus din Königsberg de Dietrich Fey, un antreprenor care a câștigat contractul de restaurare. Pereții distruși de bombardament au scos la iveală rămășițele unei fresce medievale despre care nu se știa nimic pentru că fusese acoperită, și care suferise deteriorări suplimentare, foarte severe, în urma anilor în care clădirea a stat fără acoperiș. În 1951, cu ocazia aniversării a 700 de ani de la ridicarea bisericii, au fost arătate publicului frescele restaurate și toată lumea a căzut de acord că s-a făcut o lucrare excepțională. Guvernul German a tipărit două milioane de timbre cu frescele proaspăt restaurate. Dar, un an mai târziu, Malskat aruncă bomba declarând că el a pictat în totalitate frescele, de la zero, adică nu sunt restaurate deloc pentru că, în urma distrugerilor, nu mai rămăsese nimic. Stânjenită Municipalitatea n-a dat atenție unor asemenea declarații dar Malskat nu s-a lăsat și l-a dat în judecată pe angajatorul lui, antreprenorul Dietrich Fey. El a demonstrat cu mai multe fotografii și un film, toate făcute înaintea începerii restaurării, că pereții erau aproape goi. În plus, a strecurat, de dragul artei, câteva anacronisme știute numai de el și pe care nimeni nu le semnalase până atunci: a introdus un personaj turc care nu exista în Europa cu 700 de ani în urmă, o sfântă avea, foarte clar, chipul actriței Marlene Dietrich iar un alt personaj avea trăsăturile lui Rasputin. După șocul și scandalul de rigoare, majoritatea acestor imagini au fost îndepărtate de pe pereți, la cererea episcopului. În cele din urmă procesul s-a derulat și amândoi, pictorul și antreprenorul, au fost condamnați la 18 și respectiv 20 de luni de închisoare. Cercetările din timpul procesului au dezvăluit ceva ce Lothar credea că a ascuns bine de tot, și anume faptul că el mai falsificase picturi de Marc Chagall și Toulouse-Lautrec. După ce a ieșit din închisoare Malskat a continuat să picteze semnând cu numele lui, ba chiar a mai primit și comenzi de restaurare de fresce medievale.

O poveste de-a dreptul fascinantă, ca o telenovelă cu nenumărate răsturnări de situații, este cea a lui Elmyr de Hory care s-a născut în 1906 la Budapesta și a murit în 1976 la Ibiza și care, în timpul celor 70 de ani de viață, a produs mii de falsuri cu care a împânzit galeriile din toată lumea. Însăși biografia lui este o ficțiune: toată viața a susținut că provine dintr-o familie aristocratică de bancheri și ambasadori în timp ce adevărul, descoperit în 2011, arată că s-a născut într-o familie obișnuită de la marginea Budapestei. Prin urmare și numele este schimbat iar în ultima perioadă a carierei lui de falsificator a avut mai multe identități. A urmat școli de artă la Budapesta, la Viena și la Paris, ajungând să studieze cu Fernand Léger, creatorul unei forme personale de cubism numită „tubism". Interesant este că, înainte de începerea celui de-al doilea Război Mondial, Elmyr de Hory s-a întors în Budapesta unde a fost acuzat de spionaj și încarcerat undeva în Transilvania. Imediat după eliberare a fost din nou încarcerat, la Berlin de data aceasta, dar finalul războiului l-a salvat și a fugit în Paris unde a decis să trăiască din pictură. La început a vrut să muncească cinstit dar a constatat că posedă o excelentă abilitate de a copia și a hotărât să înceapă cu Picasso. Lumea confuză de după 1945 credea poveștile cu comori redescoperite, așa că nu i-a fost greu să-și vândă marfa, mai ales colecționarilor americani. Vânzarea mergea atât de bine încât s-a mutat la Miami, pentru a fi mai aproape de clienții lui. Bineînțeles că nu lucra singur, avea o mică rețea de negustori, el fiind și producătorul și managerul întregii afaceri. De mai multe ori a declarat, după ce a fost descoperit, că a vrut să-și plaseze picturile sub nume propriu, dar n-a reușit nicicum să le vândă. Lumea vroia nume mari. Copiile lui sunt semnate cu nume precum Modigliani, Matisse, Renoir. În preajma anului 1955 Muzeul de Artă Fogg a sesizat că o lucrare semnată Matisse nu este făcută de Matisse și așa au început investigațiile. Dar, ca în mai toate cazurile, totul a fost demascat în urma unei neînțelegeri financiare dintre partenerii de afaceri. După o poveste zbuciumată presărată și cu puțin amor cu năbădăi, la începutul anilor ‹60 Elmyr de Hory s-a întors în Europa, în Ibiza, unde și-a continuat, cu același mare succes,

opera de falsificare. El nu a recunoscut niciodată că ar fi semnat picturile cu alte nume decât al său acuzându-i pe dealeri că i-au falsificat lucrările, lucru pe care l-a demonstrat arătând cum semnătura lui a fost răzuită și înlocuită cu cele ale marilor maeștri. Foarte bună acoperire, numai că acest lucru poate fi făcut în mod „profesionist" numai de un pictor, nu de un dealer de artă. Din 1964 au început procesele împotriva lui dar niciodată nu a putut fi pus sub acuzare din lipsă de probe concludente. După ce apele s-au mai liniștit, și-a vândut biografia, contrafăcută, jurnalistului Clifford Irving care a publicat cartea „Fake! The Story of Elmyr de Hory the Greatest Art Forger of Our Time". În 1974 Orson Wells a făcut un documentar intitulat „F for Fake". După doi ani, Elmyr de Hory a luat o supradoză de somnifere și a adormit pentru totdeauna. Viața l-a făcut atât de celebru încât falsurile i se tranzacționează acum cu prețuri apropiate de cele ale originalelor. Cu această ocazie, pentru prima dată, s-a pus serios întrebarea: de ce falsurile, atât de bine executate, sunt inferioare originalelor?

Britanicul John Myatt ne este contemporan (născut în 1945). Și despre el legenda fondatoare spune că, încă din copilărie, desena cu pasiune imitând absolut orice, motiv pentru care părinții l-au trimis la o școală de artă. A început să fie preocupat de picturile altora abia după 1985 când, ca profesor de gimnaziu, câștiga prea puțin și începuse să aibă probleme financiare. Cât se poate de legal și-a promovat lucrările într-o revistă și le-a vândut ca „reproduceri de cea mai bună calitate". Și tot în stilul legendei fondatoare, nu lui ci unui negustor de-al lui i-a venit *diabolica* idee de a transforma „reproducerile" în falsuri. Astfel au început să apară pe la licitațiile de artă picturi de Matisse, Chagall sau Dubuffet ajungând, după estimarea poliției, la peste 200 de falsuri. Mai rușinos este faptul că nume grele precum Christie's și Sotheby's i-au pus falsurile în circulație. În 1995 a fost arestat și a recunoscut, fapt pentru care a fost „recompensat" cu numai un an de închisoare și cu confiscarea întregului atelier, dar a fost eliberat după patru lui, și pentru bună purtare și pentru că a lucrat în folosul comunității. Dealerul lui a căpătat șase ani de închisoare dintre care a executat doar doi. În prezent Myatt este o mică celebritate în lumea artei. Pictează portrete dar câștigă bine din filmele și emisiunile televizate în care mai apare din când în când vorbind despre ... marii falsificatori din istoria artei.

Povestea soților Beltracchi le întrece pe toate. În 2011 Wolfgang Beltracchi (născut în 1951 sub numele real Wolfgang Fischer) a fost condamnat la șase ani de închisoare pentru producerea și comercializarea de picturi false, lucru pe care l-a recunoscut cu o seninătate deconcertantă. Împreună cu soția lui și doi prieteni apropiați a vândut sute de picturi semnate Max Ernst, André Derain, Auguste Herbin, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Raoul Dufy, Fernand Léger, Heinrich Campendonk sau Kees van Dongen (pentru curioși există site-ul *Visual List of Known Forgeries from the Jägers Collection*). Federația Germană a Licitatorilor de Artă a publicat un catalog cu 54 de opere falsificate după 24 de artiști. Provenind dintr-o familie de artiști Wolfgang Fischer avea secretele picturii la îndemână astfel că, după cum a declarat la proces, primul fals l-a făcut la 14 ani, după un Picasso. La 17 ani hoinărea *flower power* prin Europa trăind foarte bine din vânzarea de falsuri, lucru pe care l-a continuat până la 29 de ani când s-a decis să-și deschidă o galerie de artă. Succesul adevărat a venit când avea 42 de ani, după ce s-a însurat cu Helene Beltracchi, de la care a și adoptat numele de familie. Helene i-a fost și partener și muză, pentru că ideile principale de la ea au venit. Ea, sora ei, Wolfgang și câțiva prieteni au inventat o poveste despre bunicii lor, Johann Wilhelm Knops, bunicul unuia dintre complici și Werner Jägers, bunicul Helenei Beltracchi (de unde vine și numele dosarului „Afacerea Jaegers"), pe care i-au transformat în colecționari ai anilor 1920. Pentru a face povestea credibilă ambele „colecții" aveau documente false ca și cum ar fi fost achiziționate prin dealerul Alfred Flechtheim, un nume real și binecunoscut în mediul artistic german, decedat în 1937. Wolfgang Beltracchi era pictorul acestui grup, dar el nu copia picturi existente ci prezenta „noi descoperiri", picturi descrise în anumite relatări dar „pierdute" în diferite împrejurări. „Trucul este să nu pictezi tablouri care există ci unele care se potrivesc perfect cu stilul artistului" a spus el într-un interviu. Și, consecvent cu el însuși, timp de 35 de ani a făcut acest lucru. În urma condamnării din 2011 Beltracchi a primit 6 ani, soția lui 4 ani iar complicele principal 5 ani. Având un regim de detenție deschis cei doi soți au lucrat în atelierele unor prieteni producând o serie de lucrări în tehnică mixtă pe care le-au expus și le-au vândut la prețuri foarte bune. El a declarat că va continua să picteze toată viața dar va semna cu numele lui. În 2012 doi jurnaliști au publicat o carte despre această poveste cu care au câștigat un premiu literar. Și cei doi soți și-au publicat memoriile în două cărți, plus o colecție de scrisori pe care și le-au scris în timpul detenției. În 2014 a apărut documentarul „Arta falsificării" care a primit premiul pentru cel mai bun documentar. Așadar, cine a câștigat și cine a pierdut din acestă afacere? Falsurile Beltracchi au stânjenit multe galerii și experți evaluatori, clienți și colecționari faimoși. Unii au fost acuzați de complicitate considerându-se că și-au dat seama de falsuri dar nu le-au declarat ca atare dar, acest lucru fiind imposibil de demonstrat, nu au fost acuzați. „Am pătruns în gândirea lor și le-am dus până la finalitate ideile. Nu este întâmplător faptul că experții nu și-au putut da seama de inautenticitatea operelor" a declarat Beltracchi cu nonșalanță. El se consideră un maestru care pur și simplu a continuat opera unor pictori expresioniști.

Există și anecdote atât de caraghioase încât par neverosimile, cum a fost scandalul de la prestigioasa galerie Knoedler din New York: într-o zi, doamna Glafira Rosales a intrat în galerie și i-a povestit directoarei cum că, în 1950, galeristul David Herbert a avut o relație amoroasă secretă cu un domn numit deocamdată „Domnul X". Nu putea să-i divulge numele. Cu ajutorul galeristului Herbert, „Domnul X" a adunat o adevărată comoară de picturi contemporane pe care apoi le-a lăsat moștenire fiului său, numit „Domnul X jr". Ea, doamna Rosales, pretindea că îl reprezenta pe „Domnul X jr." și-i propunea galeriei Knoedler exclusivitate în vânzarea picturilor. Directoarea s-a lăsat convinsă și a scos la vânzare cele peste 40 de picturi printre care se aflau și numele lui Jackson Pollock, Mark Rothko și Robert Motherwell. Unul dintre cumpărători, un milionar belgian, la un moment dat a divorțat și, forțat de împrejurările financiare inerente unui asemenea moment, a cerut o expertiză independentă pentru un tablou de Pollock. Așa s-a descoperit că era un fals și s-a început verificarea tuturor tranzacțiilor galeriei Knoedler. De fapt doamna Glafira Rosales întâlnise un pictor chinez emigrant dispus să facă orice pentru bani și așa și-a pornit afacerea de milioane, și la propriu și la figurat.

În orice colecție există obiecte de mai multe feluri: piese autentice, imitații de calitate și falsuri fără nicio valoare și multor colecționari le este foarte greu să facă distincția dintre piesele autentice și imitațiile de calitate. Despre falsificatori avem o sumedenie de explicații, argumente și „motivații", dar este cert că ei n-ar exista fără un public dispus să le acorde credit într-un fel sau altul. „Credincioșii și necredincioșii i-au înșelat întotdeauna pe creduli" era o vorbă care circula prin secolul al XVI-lea atunci când se discuta despre înșelăciune. Nu cumva aceste povești se pot constitui în lecții de estetică vizuală? Oricum, fără îndoială, aceste povești ar trebui să facă un capitol distinct în studiul istoriei artei. Copiile, replicile și pastișele sunt creații legitime până la un punct. Abia când devin în mod deliberat marfă de schimb, ele intră în categoria falsurilor. Un falsificator trebuie să fie un meșteșugar priceput, specializat pe un anumit stil și o anumită tehnică. Cei mai mulți și-au început cariera ca artiști onești dar, decepționați de modul în care le-a fost receptată creația, într-un amestec de răzbunare cu demonstrație de virtuozitate, au trecut la falsificări. Apoi motivațiile se diversifică: unii au declarat că au vrut să demonstreze că pot realiza orice, inclusiv că-i depășesc pe marii maeștri, alții au declarat că n-au făcut altceva decât să demaște naivitatea și snobismul celor cu bani, și există câțiva care au susținut că s-au distrat făcând farse. Falsificatorul american Ken Perenyi a publicat în 2013 o carte în care povestește cum, timp de decenii, a copiat mii de picturi după pictori englezi și americani de secol XIX, aparent impecabile, pe care le-a vândut la case de licitații faimoase precum Christie's sau Sotheby's, nimeni remarcând că ar fi ceva în neregulă cu ele. Cartea lui este intitulată „Caveat Emptor", o expresie în latină care spune că un comparator are obligația de a cerceta ce anume cumpără. Mulți acuză lăcomia caselor de licitații care au acceptat tacit să facă profit de pe urma acestor falsuri pentru că există posibilitatea ca un dealer de artă, dacă are cea mai mică bănuială, să retragă din licitație lucrarea suspectă și s-o returneze proprietarului fără a fi obligat să-l și denunțe.

După cum am văzut, Alceo Dossena, van Meegeren sau Lothar Malskat au fost niște escroci remarcabili. Apărările lor vorbesc despre „înșelătorie de dragul frumuseții" și despre „reacția împotriva conspirației prin clișee și critici special făcute să le defăimeze opera". Ei au cerut să fie apreciați pentru faptul că au demonstrat că sunt egali cu cei pe care i-au copiat, că au fost în stare să intre în spiritul lor, că operele lor sunt „concepte noi". Au acordat interviuri în care și-au explicat și și-au apărat metodele de lucru. În secret, mulți i-au admirat. Specialiștii numesc aceste falsuri *golden standard* adică un grup de artefacte a căror existență nu poate fi depistată decât întâmplător pentru că nu pot fi analizate toate operele de artă existente în acest moment iar calitatea acestora este atât de bună încât numai analizele de laborator le pot da în vileag.

Note

1 Pentru a vizita toate falsurile lui van Meegeren intrați pe site-ul http://www.intenttodeceive.org/gallery

■

Între ideologie și parodie (I)

Claudiu Groza

Am văzut două din noile producții ale Teatrului Maghiar de Stat din Cluj în amplul *showcase* desfășurat între 3-12 decembrie. Două texte canonice – *Hamlet* de Shakespeare și *Macbett* de Ionesco –, care completează o serie asumată repertorial de montări recente din dramaturgia clasică, alături de *Romeo și Julieta* sau *Livada de vișini*.

Trebuie să recunosc că nu mai sunt un mare pasionat de *Hamlet,* după multele variante văzute de-a lungul timpului, așa că e greu ca o nouă propunere să mă atragă în mod special. Așa că am perceput versiunea regizorală a lui Tompa Gábor (a patra, după cea de la Cluj din anii ,80 și cele de la Glasgow și Craiova din 1992, respectiv 1997) printr-un filtru strict profesional, fără implicarea emoțională pe care o am de obicei. De altfel, spectacolul e construit cu o anume mizã „politică" (în sensul cel mai larg al cuvântului) și cu un voit sincretism semantic, care aglutinează cronotopul. Adică, pe canavaua unei traduceri clasice, a lui Arany János (dramaturgia spectacolului îi aparține lui András Visky) – cu toată încărcătura sa poetică și istorică –, se suprapune un orizont vizual care combină liber costume ca-de-epocă și ținute civil-contemporane, pistoale și spade, secvențe hieratic-mistice și banal-domestice etc. O puzderie de elemente care aparent sunt disjuncte semantic dar prin care, cred, regizorul a dorit să elimine cumva orice referent particular la o epocă istorică. Mi s-a părut că pariul e riscant, trebuie să recunosc, pentru că unele secvențe sunt detașabile prin frumusețea sau forța lor de sugestie (cum e cea a „celebrării studențești" ori cea, memorabilă, a spectacolului jucat chiar de familia regală – probabil cea mai profundă secvență a spectacolului), altele rămânând la un nivel primar de semnificație (momentele cuplului – feminin – Rosencrantz și Guildenstern, de exemplu). Astfel că senzația mea a fost că vizionez un spectacol prea aglomerat în trimiteri, bavurat cumva de presiunea de- și re-construcției operate de regizor.

Dincolo de asta, am sesizat însă un fel de tempo *muzical* al montării, care merge dinspre rebeliunea operei rock, dacă vreți, la hieratismul grav și formalizat al operei wagneriene (muzica lui Vasile Șirli contribuie în mod cert la crearea acestei senzații). Ca să-mi întăresc însă această impresie ar trebui să mai văd spectacolul o dată.

Decorul auster imaginat de Andrei Both (cu „camera/chilie" a lui Hamlet în centru, cumva con-semnificantă cu peștera cunoașterii a lui Prospero), costumele foarte variate create de Bianca Imelda Jeremias, coregrafia Melindei Jakab contribuie toate la susținerea intenției regizorale. Lucrurile devin însă mai nete, mai limpezi, prin jocul actoricesc, impecabil în toate partiturile, care trasează interacțiunile de forță și creionează orizontul ideologic al spectacolului.

Se detașează astfel figura radicală a lui Hamlet (jucat cu o notabilă precizie și nuanțare între confruntare și abandon de Miklós Vecsei H.) și a grupului său Wittenberg, care devoalează un subtext politic al conflictului (Balázs Bodolai, Zsolt Gedő, András Buzási, Ferenc Sinkó). De partea cealaltă ies în evidență personajul Gertrude, a cărei derivă interioară, pendulând între cinism moral, culpă și instinct matern este redată foarte fin și pregnant de Imola Kézdi; nu mai puțin, creionat în tușe ferme, belicos și vindicativ, Claudius jucat de Ervin Szűcs. Interesant compus personajul Ofeliei, pe care Zsuzsa Tőtszegi îl conturează aproape serafic, estompat, abural cumva; pitoresc prin indecizia atitudinală Polonius întruchipat de József Bíró; un avatar specular hamletian, răzbunător, este Laertes al lui Tamás Kiss. În fine, galeria este completată de Éva Imre și Anikó Pethő (foarte persuasive și vicioase în cuplul Rosencrantz și Guildenstern), Szabolcs Balla (Osric), Lucian Chirilă (Duhul, jucat și de Zsuzsa Tőtszegi), Gizella Kicsid (Mesagerul) și doi actori-copii, Venczel Lőrincz-Szabó și Sára Viola. Repet însă, actorie precisă, ritmată, acurată în toate situațiile.

Hamlet mi-a lăsat o senzație ambiguă: am deslușit gândul hermeneutic, dar m-a copleșit nițel aglomerarea referențială a elementelor scenice. Mă întreb ce efect are textul în maghiară asupra percepției privitorului, el fiind un accent semantic în plus. Mai mult, o ostentativă (așa am resimțit-o) temporizare a dinamicii narative mi-a îngreunat parcursul de spectator cu destui timpi morți ai receptării. Nu pot să nu apreciez însă liniile de semnificație propuse de Tompa Gábor, chiar dacă ele trebuie dibuite printre multele alte fire din țesătura spectacolului său. ■

Un Samuel Becket, dar altfel: *Doamne, ce zile minunate!...*

Eugen Cojocaru

Apreciatul independent *Teatrul Coquette* e un viu exemplu, cum se poate face artă de calitate cu un colectiv restrâns de artiști talentați și entuziaști. Într-un clip, îi vedem pe toți, inclusiv regizorul, cum „pun mâna" efectiv, în atmosferă vesel-reconfortantă, la *scenografie* (nostim notată: *Tot noi!* ☺): https://www.facebook.com/teatrulcoquette/videos/206899458190935/. Premiera (fine 2021) aniversează 60 de ani de la publicare și „ *continuă să fie fascinantă prin umorul* și *adâncimile reflexive ale unui nou tip de individ care legitimează absurdul: omul contemplativ. O femeie stă* îngropată într-*o movilă de pământ* și-și *vorbește viața* în *loc de a o trăi. Truisme, maxime, citate din clasici, rugăciuni mute* îi *umplu timpul fiecăreia din minunatele zile pe care le petrece trăncănind. Vorbitul ia locul acțiunilor pe care nu le face*", scrie regizorul Mihai Manolescu în prezentare. Bonom și șarmant, îmi mărturisește, după spectacol, că e o adaptare la care a dat *mână liberă* actorilor Ruxandra Bălasu / *Winnie*, Pavel Bârsan / *Soțul*, Ioana Lixăndroaia / Îngerașul *Păzitor*, iar el și-a adus și „lecturile" preferate. Acțiunea e „simplă": o urmărim pe Winnie, *blocată* într-un fel de „rochie de pământ" (trupul și automatismele care ne limitează adevărata Mișcare: Spiritualizarea!), în zilnicul proces de trezire și lucrurile repetitive pe care (trebuie să) le facem, îndepărtându-ne de esența și menirea (*entelehia*) pentru care am fost destinați. Ne amintește (și aici *Ceasul* e personaj principal!) de comedia de mare succes *Groundhog Day* / *Ziua Cârtiței*, 1993, regia lui Harold Ramis, cu Bill Murray și Andie MacDowell, unde protagonsitul se trezește și trăiește mereu un „parcurs" identic pe care nu-l dorește. *Winnie*, la rândul ei, începe fiecare dimineață și „parcurge" ziua cerând mereu aceleași acțiuni de la Îngerașul *păzitor* și *Soțul* ei. Ea nu face decât să filosofeze despre viață, despre ce ar trebui să facă ea și ceilalți, dar interpretează cu mare talent, oferindu-ne un regal de umor și creativitate artistică, în care îi „întâlnim" pe Jean Cocteau, Jacques Tati, *Commedia dell'arte*, dar și pantomima unui sacru Marcel Marceau (inclusiv fețele vopsite alb) ori marea *comedie mută*!

Oarecum „static" prin text, reușește cu inovațiile provocatoare, amuzante și înduioșătoare, în același timp, (în special protagonsita Ruxandra Bălașu care *duce* mai tot spectacolul „în spate") să ne catapulteze într-un vârtej spiritual, care ne întreține încordată atenția pe tot parcursul celor 110 minute (am fost „speriat", inițial, cum voi rezista!), care vor trece într-un zbor magic. Regizorul Mihai Manolescu îi recunoaște meritele: „*ne* înduioșează, *ne intrigă* și *ne provoacă târându-ne* în *vârtejul verbalizării ei tumultoase*". Ea e saltimbanc, clovn și bufon într-o persoană, îndrăgostită și de marea poezie, e ironică și tandră: se recită din *Paradisul pierdut* al lui John Milton, din Shakespeare, anunță emfatic adevăruri pe care ar trebui să le urmeze, dar nu o face, fiind destinate, de fapt, spectatorilor. Da, noi suntem cei care ne „bufonăm" și majoritatea știm ce trebuie să facem, dar clacăm lamentabil cu „punerea în realitate", de asemenea „înpământați" în materialismul limitant și sufocant care ne înconjoară! Deși e *fixată* în „corsetul pământesc" și nu-i vedem decât, cel mult, bustul, nu o simțim deloc static, prin jocul ei captivant de complex!

E secondată excelent de Ioana Lixăndroaia, atât de dulce ca Îngeraș *Păzitor*: vorbește peltic și face totul să-i fie bine „patroanei"! Când „șefa" depășește „norma" bate cu un ciocănel în *Soare*, iar râsul ei cristalin-zglobiu parcă ne pune în legătură cu *Îngerașii* noștri! *Soțul* Pavel Bârsan (excelentul *Colonel*, tot *Teatrul Coquette*, în *Colonelul* și *păsările* de Hristo Boicev) e devotatul consort, așa cum ar trebui să fie bărbații, dar rar e așa. El ne oferă o altă fațetă de clovn simpatic și înduioșător, care îi citește și recită din mari autori și-I împlinește, iubitor, toate dorințele.

Perfecte sonorul și luminile / Ingrid Bonța, iar scenografia și costumele / *Tot noi!* sunt un deliciu optic și conotativ. Totul e o debordantă inventivitate scenică, verbal și gaguri, inclusiv sforăiturile profunde, dar nostime ale simpaticei *Winni*: timpul se condensează și publicul regretă că a ajuns la final – aplauzele spontane, entuziaste și prelungite îi aduc de mai multe ori pe actori la… o „rampă" minusculă în comparație cu *Naționalele* cărora le poate da lecții!

Iar nouă ne oferă o *Mare Lecție* despre ce și cum ar trebuie să fie *Viața* noastră… Ce emoționant o spune regizorul Mihai Manolescu: „*Doamne, ce zile minunate, povestind reversibil despre absurdul* în *care trăim ireversibil. C-așa-i la teatru!*". ■

Urmare din pagina 36

Mira Marincaș
Solo Ipse

dorința minții cizelate sunt întotdeauna marcate de o atracție față de necunoscut sau profund. Descoperirea lumii apropiate, prin obiectivul unui banal aparat de fotografiat din punct de vedere tehnologic, pălește în fața unor instrumente destinate descoperirii îndepărtatului necunoscut, totuși efectul său asupra spiritului uman este unul identic sub o formă sau alta. Fotografia și arta fotografică captează instantanee ale vieții cotidiene și ne ghidează mintea spre un punct de convergență dintre materia vizibilă și spiritul de observație și incursiune al fotografului. Atenția umană este direcționată spre un eveniment minuscul, chiar microscopic, în marea ecuație cosmică, însă acest punct minuscul este esența spiritului, care permite intelectului să îndrăznească să privească, dincolo de limitele câmpului său vizual, spre adâncul material sau imaterial al unui univers schimbător și nemilos.

Astronomia infraroșului nu este atât de distantă prin esență față de arta fotografică, singurul punct divergent este faptul că un fotograf întotdeauna știe încotro se uită și, prin experiență, înțelepciune și spirit uman, întinde mâna spre un punct convergent situat în proximitatea

Mira Marincaș — *Fumegând* (2021), fotografie digitală, 30 x 40 cm

Mira Marincaș — *Autoportret* (2021)
fotografie digitală pe C-print, 30 x 40 cm

sa. Arta fotografică este în acest sens și o oglindă a lumii noastre, o ramură a artei, care captează sclipirea sau decăderea lumii, fiind în sine o oglindă a societății, dar și a fotografului. Mira Marincaș, din această perspectivă, se aliniază acelor artiști fotografi, autentici și talentați, care, pe lângă imortalizarea culorilor, dorește să surprindă și universul mai puțin vizibil ochiului uman. Ilustrarea extremelor, autoportretele, peisajul sau fotografia stradală prind la Mira un contur și un sens care ne arată clar că viziunea artistei este una incluzivă și convergentă, unde dimensiunile se întâlnesc pe suprafața senzorilor de lumină și redau o imagine însuflețită, cu personalitate și narațiune concretă. Fotografia devine astfel un testament al fotonilor și al spectrului de lumină, care se îndepărtează de lumea noastră cu o viteză incredibilă, dispărând în neantul timpului și al spațiului vast care ne înconjoară. Astfel, tragedia dispariției și a estompării devin o sărbătoare a memoriei și a imortalizării, fotografia lui Mira Marincaș devine în sine un arhivar al trecutului și al momentului, devine o cronică a timpului și a metamorfozelor fizice din lumea noastră. Mira, în cadrul expoziției Solo Ipse (august-septembrie 2021, Muzeul de Artă Cluj-Napoca), acaparează ultima rază de lumină a unei stele pe moarte, iar viața și lumea înconjurătoare rămân imprimate în mintea artistei și pe suprafața fotografiei. Pe de altă parte, această încercare devine cu timpul o epopee, unde expansiunea spațiului prezentat de narațiunea vizuală se extinde, iar ansamblul de instantanee crează un micro cosmos, unde artista devine ghidul și naratorul nevăzut, dar omniprezent, care colorează prin perspectivă chiar și imaginile monocrome. Astfel, îndepărtatul devine apropiat și profund, la fel cum devine vizibilă o stea îndepărtată cu ajutorul unui telescop.

[Mira Marincaș a absolvit Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca. Actualmente este lector la Universitatea Sapientia din Cluj, unde predă fotografie.]

Mira Marincaș — *Nori II* (2019), fotografie analogică, 30 x 40 cm

sumar

document literar

Ilie Rad
Scrisori de la contemporanii mei (I)
G.I. Tohăneanu 2

editorial

Mircea Arman
Consideraţii generale asupra imaginativului poietic religios la popoarele primitive ariene (II) 3

filosofie

Viorel Igna
Discursul metafisic despre lumină (I) 6

eseu

Iulian Cătălui
Teatrul de comedie şi modalităţi ale comicului în secolul XX: analiză, istorie şi reprezentanţi (II) 9

Virgil Diaconu
Cele două poetici ale lui Eminescu (II) 10

esoterism

Vasile Zecheru
Colecţia Arta regală (X) 12

social

Christian Crăciun
Resurecţia „Proletcultului”? 14

istoria literară

Radu Bagdasar
Infirmităţile, maladiile, traumatismele morale în creaţie 16

comentarii

Adrian Dinu Rachieru
Un duet parizian:
Monica Lovinescu – Virgil Ierunca (I) 17

Marin Iancu
Eugen Ionescu.
Sub semnul Poeziei 20

cărţi în actualitate

Adrian Lesenciuc
Reţeaua afectelor sau fragmente în recompunerea tragediei lumii 22

George Vulturescu
„Poetul nu e bolnav şi nu moare / Decât de moartea poeziei” 23

Iulian Chivu
Coriolano González Montañez, în ediţie româno-spaniolă: Tatăl/ Padre 25

crochiuri

Cristina Struţeanu
Altul, cu gura deschisă după aer 26

însemnări din La Mancha

Mircea Moţ
Două femei între bărbaţi 28

proza

Doina Cetea
Moştenirea 29

juridic

Ioana Maria Mureşan
Răspunderea delictuală pentru fapta proprie 30

istoria artei

Emilia Cernăianu
Lecţiile falsificatorilor de artă (II) 32

teatru

Claudiu Groza
Între ideologie şi parodie (I) 34

Eugen Cojocaru
Un Samuel Becket, dar altfel: *Doamne, ce zile minunate!...* 34

plastica

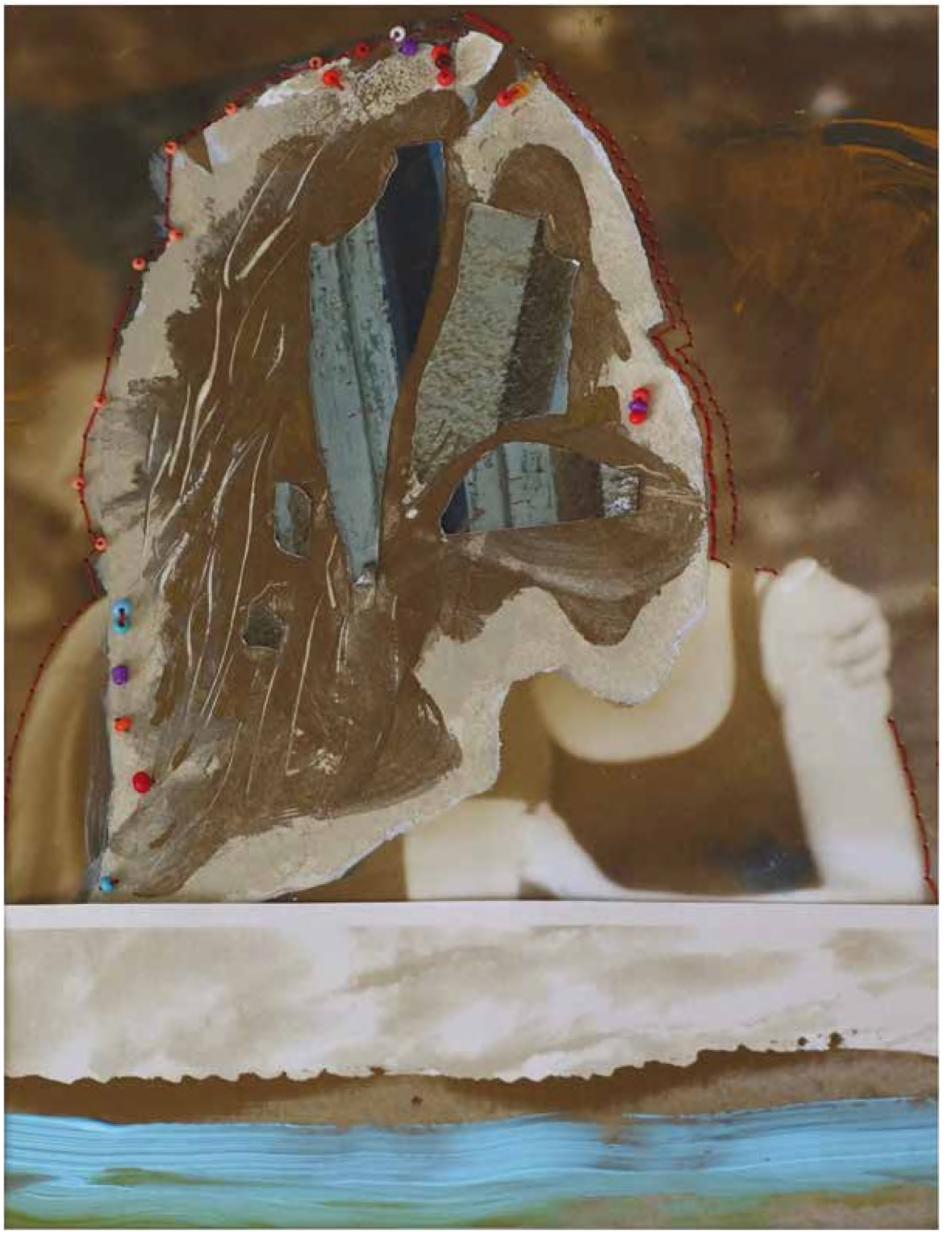
Attila Iakob
Mira Marincaş. Solo Ipse 36

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Mira Marincaş
Solo Ipse

Attila Iakob



Mira Marincaş *Solo Ipse* (2021), tehnica mixtă, 24 x 30 cm

Dorinţa de cunoaştere este un atribut care permite extinderea orizonturilor şi explorarea unor dimensiuni ale lumii, care pe lângă spectacularul lor propriu, ghidează spiritul uman spre o înţelegere mai profundă şi consolidată a propriei existenţe şi a spaţiului vast pe care îl înconjoară. Curiozitatea umană, fie că se îndreaptă spre vastul univers al spaţiului galactic şi intergalactic, fie că se concentrează pe un punct al cotidianului, reuşeşte să ofere întotdeauna ceva nou, fascinant, dar şi înfricoşător. Indiferent dacă vorbim de senzorii noului telescop spaţial, lansat zilele acestea cu succes în necunoscutul spaţiu interplanetar, sau de senzorii aparatului fotografic folosit de un fotograf talentat, aceştia ne oferă o imagine care nu numai că ne va permite o înţelegere a universului apropiat sau îndepărtat, ci ne va oferi oportunitatea de a jongla mental între cele două extreme ale apropiatului sau îndepărtatului profund şi necunoscut. Imaginaţia umană şi

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poştale din ţară, revista având codul 19232 în catalogul Poştei Române, sau prin expedierea sumelor: 49,2 lei – trimestru, 98,4 lei – semestru, 196,8 lei – un an, prin mandat poştal pe adresa redacţiei (Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, preţul unui abonament cu o singură expediere pe lună este 378 lei.